六点音乐译丛
VI HORAE MUSIC
主编 杨燕迪

Tchaikovsky and His World

柴科夫斯基和他的世界

[美]伯特斯坦（Leon Botstein）杨燕迪 主编
张慧 译

华东师范大学出版社



柴科夫斯基和他的世界

Tchaikovsky and His World

彼得·伊里奇·柴科夫斯基是俄罗斯最著名的浪漫乐派作曲家，成功实现了俄罗斯民族文化与西方音乐传统的有机融合。他的音乐注重对人的心理刻画，时而热情奔放，时而细腻婉转，具有强烈的感染力，被誉为“俄罗斯之魂”。

本书收录了七位柴科夫斯基研究专家的八篇专题文章，通过大量详实的文献资料和图片，全方位、多角度地向我们展示了柴科夫斯基的个人生活、创作生涯，以及俄罗斯当时广阔的社会文化图景，必将对我们更加清晰透彻地理解这位世界乐坛巨擘及其作品大有裨益。

上架建议 音乐、人文



定价：38.00元

www.ecnupress.com.cn



Tchaikovsky and His World

柴科夫斯基和他的世界

Tchaikovsky and His World

柴科夫斯基和他的世界

[美]伯特斯坦（Leon Botstein）杨燕迪 主编
张慧 译

华东师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

柴科夫斯基和他的世界／(美)L.伯特斯坦,杨燕迪主编;张慧译.
--上海:华东师范大学出版社,2014.9
(六点音乐译丛)
ISBN 978-7-5675-2467-5
I. ①柴… II. ①伯… ②杨… ③张… III. ①柴科夫斯基,P.(1840～1893)-人物研究-文集 IV. ①K835.125.76-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 187719 号



Tchaikovsky and His World
Edited and revised by Leon Botstein and Yandi Yang
Translated by Zhang Hui

六点音乐译丛
柴科夫斯基和他的世界

主　　编　L.伯特斯坦　杨燕迪
译　　者　张　慧
责任编辑　倪为国　何　花
特约编辑　魏木子
封面设计　吴正亚

出版发行　华东师范大学出版社
社　　址　上海市中山北路 3663 号　邮编　200062
网　　址　www.ecnupress.com.cn
电　　话　021－60821666　行政传真　021－62572105
客服电话　021－62865537
门市(邮购)电话　021－62869887
地　　址　上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口
网　　店　http://hdsdcbs.tmall.com

印 刷 者　上海市印刷十厂有限公司
开　　本　787×1092　1/16
插　　页　1
印　　张　18
字　　数　223 千字
版　　次　2014 年 9 月第 1 版
印　　次　2014 年 9 月第 1 次
书　　号　ISBN 978-7-5675-2467-5/J.222
定　　价　38.00 元

出 版 人　王　焰

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

缘　起

自中国全面卷入现代性进程以来，西学及其思想引入汉语世界的重要性，已是有目共睹的事实。早在晚清时代，梁启超曾写下这样的名句："今日之中国欲自强，第一策，当以译书为第一事。"时至百年后的当前，此话是否已然过时或依然有效，似可商榷，但其中义理仍值得三思。举凡"汉译世界学术名著丛书"（北京：商务印书馆）、"现代西方学术文库"（北京：三联书店）等西学汉译系列，对中国现当代学术建构和思想进步的重大意义和深远影响，无人能够否认。

中国的音乐实践和音乐学术，自20世纪以降，同样身处这场"西学东渐"大潮之中。国人的音乐思考、音乐概念、音乐行为、音乐活动，乃至具体的音乐文字术语和音乐言语表述，通过与外来西学这个"他者"产生碰撞或发生融合，深刻影响着现代意义上的中国音乐文化的"自身"架构。翻译与引介，其实贯通中国近现代音乐实践与理论探索的整个

历史。不妨回顾，上世纪前半叶对基础性西方音乐知识的引进，五六十年代对前苏联（及东欧诸国）音乐思想与技术理论的大面积吸收，改革开放以来对西方现当代音乐讯息的集中输入和对音乐学各学科理论著述的相关翻译，均从正面积极推进了我国音乐理论的学科建设。

然而，应该承认，与相关姊妹学科相比，中国的音乐学在西学引入的广度和深度上，尚需加力。从已有的音乐西学引入成果看，系统性、经典性、严肃性和思想性均有不足——具体表征为，选题零散，欠缺规划，偏于实用，规格不一。诸多有重大意义的音乐学术经典至今未见中译本。而音乐西学的“中文移植”，牵涉学理眼光、西文功底、汉语表述、音乐理解、学术底蕴、文化素养等多方面的严苛要求，这不啻对相关学人、译者和出版家提出严峻挑战。

认真的学术翻译，要义在于引入新知，开启新思。语言相异，思维必然不同，对世界与事物的分类与看法也随之不同。如是，则语言的移译，就不仅是传入前所未闻的数据与知识，更在乎导入新颖独到的见解与视角。不同的语言，让人看到事物的不同方面，于是，将一种语言的识见转译为另一种语言的表述，这其中发生的，除了语言方式的转换之外，实际上更是思想角度的转型与思考习惯的重塑。有经验的译者深知，任何两种语言中的概念与术语，绝无可能达到完全的意义对等。单词、语句的文化联想与意义生成，移植到另一种语言环境中，不免发生诠释性的改变——当然，这绝不意味着翻译的误差和曲解。具体到严肃的音乐学术汉译，就是要用汉语的框架来再造外语的音乐思想与经验；或者说，让外来的音乐思考与表述在中文环境里存活。进

而达到，提升我们自己的音乐体验和思考的质量，提高我们与外部音乐世界对话和沟通的水平。

“六点音乐译丛”致力于译介具备学术品格和理论深度、同时又兼具文化内涵与阅读价值的音乐西学论著。所谓“六点”，既有不偏不倚的象征含义（时钟的图像标示），也有追求无限的内在意蕴（汉语的省略符号）。本译丛的缘起，来自“学院派”的音乐学学科与有志于扶持严肃思想文化发展的民间力量的通力合作。所选书目一方面着眼于有学术定评的经典名著，另一方面也有意吸纳符合中国知识、文化界“乐迷”趣味的爱乐性文字。著述类型或论域涵盖音乐史论、音乐美学与哲学、音乐批评与分析、学术性音乐人物传记等各方面，并不强求一致，但力图在其中展现对音乐自身的深度解析以及音乐与其他人文/社会现象全方位的相互勾连和内在联系。参与其中的译（校）者既包括音乐院校中的专业从乐人，也不乏热爱音乐并精通外语的业余爱乐者。

综上，本译丛旨在推动音乐西学引入中国的事业，并籍此彰显，作为人文艺术的音乐之价值所在。

谨序。

杨燕迪

2007 年 8 月 18 日于上海音乐学院

目 录

第一部分　柴科夫斯基的生平

第一章　重新审视柴科夫斯基的一生

A.波兹南斯基

柴科夫斯基的一生相当短暂。在生命最后的几年里，无论是他的内部心态还是外部环境，都可谓完美辉煌。他的美国巡演极其成功，还获得了剑桥大学荣誉博士学位。作为一位国际人物、一位具有全球意义的民族作曲家，他蜚声海外，为全世界所接受。1891 年，在卡耐基音乐厅(Carnegie Hall)举办的一次节目上，主持人宣布：柴科夫斯基、勃拉姆斯(Brahms)和圣－桑斯(Saint-Saëns)是在世的三位最伟大的作曲家。音乐评论家们盛赞柴科夫斯基是"现代音乐之王"。

在他的祖国，他获得的荣誉更多——他被视为国宝，社会各阶层的人们都崇拜热爱他的音乐。他深得王室的偏爱，许多有权势和影响力的人物支持保护他，包括两位大公，还有沙皇亚历山大三世(Tsar Alexander III)的个人赞助，授予他丰厚的政府津贴。他的同性恋在俄国早已尽人皆知，除此之外，可以说，柴科夫斯基的内心生活没有遭受过任何长时间的挫折；相反，在这段时间里，他与他喜爱的外甥弗拉基米尔・达维多夫(Vladimir Davydov)(鲍勃)(Bob)之间多有情感交流，这成为他情绪稳定、精神愉悦的源泉。

然而，世纪之末时，柴科夫斯基同性恋的谣言传到了国外，导致西方音乐界对他作品的态度急转直下。人们开始批判他的音乐情绪

化、过于浪漫主义,还谴责它有诸多不完善之处,甚至说它是病态的。

1895 年对奥斯卡·王尔德(Oscar Wilde)的审判,在英语世界中引起了巨大的反响,加剧了对柴科夫斯基艺术的接受和关键性判断的消极倾向。如理查德·塔鲁斯金(Richard Taruskin)所言,王尔德的审判成了世纪之交一种"扼要阐释和病理分析同性恋的主要分水岭……现在同性恋不是由一个人的行为而是由他的性格来界定的,这种性格如果被证明是病态的,就一定与健康、'正常'的人迥然不同"。[①]

从那一刻起,本质先于存在论者们就开始攻击谩骂柴科夫斯基。在美国,几乎所有关于他作品的东西,特别是英语评论,都受到他这一个人生活事实的严重影响。研究作曲家生平和音乐的学生,经常选择对他"不正常的"性取向大下功夫,用他们自己的性道德和性健康标准,去歪曲对其音乐的基本理解。[②]

在我们的大半个世纪里,柴科夫斯基一直被刻画成一个小说式的人物,他象征着一种浪漫的忧伤和肮脏的性爱倾向。很多人认为他这种性生活方式的结局只有自杀才合乎逻辑。这种形象常常激发那些不明就里的观众展开想象,而他们想象的结果,必然跟真实的柴科夫斯基和他真正忧虑的事情相去甚远。

现在是改变这些对柴科夫斯基性格和艺术的错误理解,以正视听的时候了。最近,俄国的柴科夫斯基档案向研究他生平和艺术的学者开放,从而让今天的我们比以往更加了解他和他的生活环境。

一

彼得·伊里奇·柴科夫斯基(Pyotr Ilich Tchaikovsky),1840

---

① 理查德·塔鲁斯金(Richard Taruskin),《感伤的交响乐作曲家》(*Pathetic Symphonist*),《新共和》(*New Republic*),总第 212 期(1995 年 2 月 6 日),第 6 期:p. 29。

② 奈杰尔·史密斯(Nigel Smith),《对柴科夫斯基批判中同性恋的认识》("Perceptions of Homosexuality in Tchaikovsky Criticism"),《上下文》(*Context*,1992—1993 夏季刊,第 4 期),p. 3—9。

年4月25日/5月7日出生于维亚特卡省(Viatka)的沃金斯克(Votkinsk),位于距莫斯科以东600英里的乌拉尔山区(Urals)。他的父亲伊利亚·彼得罗维奇·柴科夫斯基(Ilia Petrovich Tchaikovsky)是一位矿场工程师,也是卡姆斯克—沃金斯克钢铁厂(the Kamsko-Votkinsk iron works)的经理。他的母亲叫亚历山德拉·安德烈耶夫娜·柴科夫斯基(Aleksandra Andreievna Tchaikovsky)(娘家姓阿西耶)(Assier)。他是家中的次子。

柴科夫斯基父亲的家族史,可以追溯到波尔塔瓦地区(Poltava region)的乌克兰尼古拉耶夫卡(Nikolaevka)村。他的曾祖父费多尔·柴卡(Fëdor Chaika)是一名18世纪乌克兰哥萨克。后来家族姓氏改成了柴科夫斯基,英语拼写通常采用法语音译。起初,柴卡的儿子彼得在基辅的一个神学院读书,后来在圣彼得堡受到医疗培训,1770年到1777年,在军队中担任内科医生助理,并最终在乌拉尔地区创立了自己的事业。1776年,彼得与安娜斯塔西娅·波索科娃(Anastasiia Posokhova)结婚。1785年,他成为(作为一名没有土地的贵族)叶卡捷琳娜大帝(Catherine the Great)创立的贵族登记簿中的一员。后来,他辞去了医疗行业的职位,去世前的身份是维亚特卡省格拉佐夫市(Glazov)市长。彼得·柴科夫斯基育有9名子女,其中一个就是作曲家的父亲伊利亚(1795—1880)。从圣彼得堡(St. Petersburg)矿业大学(College of Mines)获得银质奖章毕业后,伊利亚做过教师,在俄罗斯东北部担任过一些行政职务。

1837年,伊利亚当上了沃金斯克一个铁厂的经理,这个城市以它的钢铁厂著称。铁厂成立于1758年,到1820年的时候,它就号称拥有全俄罗斯头号床式反射炉。作为铁厂经理,伊利亚在叶卡捷琳堡地区(Ekaterinburg region)享有广泛的权力——从管理当地的工厂,到撤销当地法庭的判决,他无所不能。1827年,他跟玛利亚·凯瑟尔(Mariia Kaiser)结婚,后者于1830年去世,给他留下了一个女

儿季娜伊达(Zinaida)。①

柴科夫斯基的母亲亚历山德拉(1812—1854)是安德烈·阿西耶(Andrei Assier，1790—1832)的小女儿，是一个法国移民家庭的后裔。按照柴科夫斯基本人喜欢的说法，阿西耶一家是新教徒，1685年《南特诏书》(*Edict of Nantes*)废止之后离开法国；另一种更可信的说法则坚持阿西耶一家是1789年法国大革命之前离开的。起初，米歇尔·阿西耶(Michel d'Assier)和家人住在德国，大约1795年的时候迁居到俄国，而且通过发誓效忠，正式成为俄罗斯皇帝的子民。凭借一些社会关系，同时又因为精通几乎所有欧洲语言，米歇尔的儿子安德烈在圣彼得堡政府的官僚体制中谋到了一个显要位置，任职于海关部。他获得了政府荣誉，结过两次婚。第一任妻子是叶卡捷琳娜·波波娃(Ekaterina Popova)，育有四名子女，包括作曲家的母亲亚历山德拉。后来由于父母离婚，母亲也于1816年去世，亚历山德拉被送到所谓的爱国学院读书。这是政府出资创办的一所学校，专门招收父母双亡的贵族女孩，她在那里受到了良好的教育。1833年，她遇到并嫁给了伊利亚·柴科夫斯基。

除了同父异母的姐姐季娜伊达(1829—1878)和哥哥尼古拉(Nikolai，1838—1911)之外，继1840年彼得出生后，柴科夫斯基夫妇又生育了一个女儿亚历山德拉(Aleksandra，1841—1891)和三个儿子：依波利特(Ippolit，1843—1927)，以及一对异卵双胞胎安纳托利(Anatolii，1850—1915)和莫戴斯特(Modest，1850—1916)。柴科夫斯基从来不与季娜伊达亲近，跟继承父业后来做了矿业工程师的哥哥尼古拉的关系也不是特别亲密。依波利特后来成了海军军官，柴科夫斯基跟这个弟弟也不甚相投。但他非常钟爱妹妹亚历山德拉(或萨莎，Sasha)和最小的弟弟——莫戴斯特和安纳托利这对双胞

---

① 关于柴科夫斯基的宗谱，进一步见：V·I·普罗列娃(V. I. Proleeva)，《P·I·柴科夫斯基家谱》(*K rodoslovnoi P. I. Chaikovskogo*，Izhevsk，1990)；玛丽娜·科根(Marina Kogan)，《家谱》("Rodoslovnaia")，《苏联音乐》(*Sovetskaia muzyuka*，第6期，1990)，p. 83—90。

胎，两个弟弟一直享受着他特别的关爱。后来，安纳托利在法律界取得了骄人的成就，晚年是枢密院官员和议员，而莫戴斯特则成为剧作家和教育家，而且是他著名的兄长彼得的传记作家。

柴科夫斯基是个非常容易受影响的孩子，这部分是因为家中高度情绪化的氛围和他父母的性格。这些因素不可避免地影响了他特殊的"家庭-性爱"性格的培养——这一方面后来在他与弟弟和外甥的关系中，起到了举足轻重的作用。

柴科夫斯基对音乐最早期的印象来自于家里的奥开斯里特翁琴，还有一些莫扎特（Mozart）、罗西尼（Rossini）、贝利尼（Bellini）和多尼采蒂（Donizetti）作品的摘录。1844年9月，他有记载的第一次尝试作曲——《我们的妈妈在彼得堡》（*Our Mama in Petersburg*），是他和亚历山德拉一起写的一首歌。彼得深深地依恋他的法国家庭教师范妮·德巴赫（Fanny Dü-bach），他与邻居的儿子韦内迪克特·阿列克赛耶夫（Venedikt Alekseiev）也建立起友谊。1845年末，他开始师从玛丽亚·帕尔契科娃（Maria Palchikova）学习钢琴课，并开始熟悉肖邦（Chopin）的玛祖卡舞曲。

1848年，伊利亚·柴科夫斯基辞去公职，全家先是迁到莫斯科，后来因为他有望获得一个新职位，又迁到了圣彼得堡。在圣彼得堡，彼得和尼古拉被送到私立的施梅林学校（Schmelling School）读书，在那儿彼得又恢复了钢琴课。但伊利亚终究没能如愿得到首都的职位，1849年，全家不得不返回乌拉尔地区。伊利亚·柴科夫斯基被任命为阿拉帕耶夫斯克（Alapaevsk）一家钢铁厂的经理，距沃金斯克以东大约300英里。但这没有阻止作曲家的母亲在来年秋天带他返回圣彼得堡，这样他就可以在皇家法律学校（Imperial School of Jurisprudence）注册上预备班。此间，彼得在亚历山德林斯基剧院（Alexandrinsky Theater）观看了米哈伊尔·格林卡（Mikhail Glinka）的《为沙皇献身》（*A Life for the Tsar*），并留下了永久的印象。

以后的几年里，彼得的父母在乌拉尔地区和圣彼得堡之间搬进搬出。1852年，全家终于在首都安顿下来。这时，彼得已经成功地

通过了法律学校的入门考试,并加入了学校的唱诗班,由俄罗斯著名的唱诗班指挥加夫里尔·洛马金(Gavriil Lomakin)亲自指导。柴科夫斯基后来回忆:"我是非常棒的童声男高音,连续好几年我一直站在三重唱的第一行,每次圣餐仪式的开头和结尾,三个男孩就在圣坛前表演三重唱。"①

1854年6月14日,柴科夫斯基的母亲突然死于霍乱,这对当时正值少年的彼得无疑是一个重大创伤。从那年的早些时候起,柴科夫斯基一家就和伊利亚的兄弟彼得(Pyotr)(1789—1871)一家共同住在瓦西列夫斯基岛(Vasilevsky Island)上的一所大公寓里。彼得是一位将军,已经退休。这种生活一直持续了3年。伊利亚的长女季娜伊达与叶甫根尼·奥尔霍夫斯基(Evgeni Olkhovsky)结婚后,离开首都到乌拉尔地区定居。当时只有15岁、刚刚从学校毕业的亚历山德拉,开始承担起照顾家庭和两个双胞胎弟弟的任务。

柴科夫斯基在法律学校当了9年(1850—1859)寄宿生。在这段时间里,他也开始尝试作曲,作品包括一部歌剧《夸张》(*Hyperbole*)(已遗失)、一首钢琴华尔兹和他的第一首印刷作品——歌曲《午夜》(*Mezza notte*)。在法律学校学习的这几年一定增强了柴科夫斯基天生的同性恋倾向。跟其他寄宿学校一样,在柴科夫斯基的同代人中,这所学校闻名遐迩,但从来不是因为某种高尚的道德水平,例如,它会以其学生创作的一首淫秽的同性恋歌曲为荣,它还培养出许多赫赫有名的同性恋者。柴科夫斯基的同学中,有两人在他当时的生活里很突出——一个是未来著名的诗人阿列克赛·阿普赫京(Alek-sei Apukhtin, 1841—1893),另一个是谢尔盖·基列耶夫(Sergei Kireev, 1845—1888?),他大概是柴科夫斯基所有同性恋人中最有

① P·I·柴科夫斯基《文学作品和通信全集》(*Completed Collected Works: Literary Works and Correspondence*,迄今17卷本,Moscow,1953—1981,第8卷),p. 434,(下称PSS)。

激情的一个。[1] 莫戴斯特在他尚未发表的自传中说，和基列耶夫的感情是柴科夫斯基一生"最强烈、最持久、最纯洁的恋情"中的一次；"它包括了爱情所有的魅力和痛苦、所有的深度和影响力，它最辉煌、最高尚"，以至于没有它的激情，"就不可能完全理解《罗密欧和朱丽叶》、《暴风雨》(*The Tempest*)、《里米尼的弗兰西斯卡》(*Francesca da Rimini*)的音乐。"[2]我相信，在柴科夫斯基早期的歌曲中，作于1858年的那首《我的天才、我的天使、我的朋友》(*My genius, my angel, my friend*)，就是献给基列耶夫的。[3] 在学校以外，他跟伯父彼得的女儿安娜·柴科夫斯基(Anna Tchaikovsky)(后来的墨克林[Merkling])建立起亲密的友谊。

1858年秋天，柴科夫斯基的父亲被任命为圣彼得堡技术学院(the Technological Institute)院长，这是个人人垂涎的职位，于是一家人搬到了校长宽敞的公寓里。1860年末，柴科夫斯基的妹妹亚历山德拉嫁给了列夫·达维多夫(Lev Davydov)，一位富裕的地主，夫妻俩在乌克兰卡缅卡(Kamenka)达维多夫家的庄园定居。几年以后，伊利亚·柴科夫斯基第三次结婚，娶的是伊丽莎白·利珀特(Elizaveta Lipport)，数年来她一直在照顾他的家人。母亲去世之后，柴科夫斯基担任起两个双胞胎弟弟母亲的角色。两个男孩都步他的后尘，进了法律学校。显然，莫戴斯特在校期间的性格跟哥哥惊人地相似——他也成了同性恋者。

1859年5月13日，彼得·柴科夫斯基从法律学校毕业，一个月后，开始在司法部(Ministry of Justice)任职员。但很快他就发现这份工作跟自己的实际能力不相符，尽管他在那儿呆了4年。在此期间，他如同一个花花公子，浪迹于首都的各种社会和文化场所，把大

---

[1] 更多关于柴科夫斯基在法律学校的生活和朋友的资料，见亚历山大·波兹南斯基(Alexander Poznansky)，《柴科夫斯基内心探索》(*Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, New York，1991)，p. 18—49(下称TQM)。

[2] 国立柴科夫斯基档案馆及故居博物馆，克林，(俄罗斯)，B2，no. 21，29(下称GDMC)。

[3] TQM，第48页。

部分精力花在追求享乐上，跟一帮朋友制造风流韵事，进行恋爱冒险。根据莫戴斯特自传里的叙述，直到有一天他受到了同性恋丑闻的威胁，才清醒过来。[①]

追求享乐的欲望（特别是性爱享乐）和创作渴望之间的矛盾，成为他人际交往恐怖症的根源，他特别害怕处在一大群人中间，这是成年柴科夫斯基典型的性格特征。这种矛盾的结果只有一个：他个性中的性欲方面陷入极度的矛盾。

1861 年夏天，作为家庭朋友瓦西里·皮萨列夫（Vasilii Pisarev）的秘书和翻译，柴科夫斯基第一次到国外旅行，他去了柏林、汉堡、安特卫普、布鲁塞尔、伦敦和巴黎。

同年秋天，柴科夫斯基的人生发生了意想不到的转折：他开始参加尼古拉·扎伦巴（Nikolai Zaremba）的通奏低音课。这门课程由女大公埃琳娜·帕夫洛夫娜（Grand Duchess Elena Pavlovna）和安东·鲁宾斯坦（Anton Rubinstein）新近成立的俄罗斯音乐协会（the Russian Musical Society）提供，目的是促进俄罗斯职业音乐教育。1862 年 9 月 8 日，圣彼得堡音乐学院（St. Petersburg Conservatory）落成，柴科夫斯基成了它的首批学生。未来的音乐评论家和作曲家赫尔曼·拉罗什（Hermann Laroche），也于同年在音乐学院注册，两人很快成了好朋友。柴科夫斯基跟随尼古拉·扎伦巴学习和声和形式，跟安东·鲁宾斯坦学习管弦乐编曲和作曲。

既已下定决心投身音乐，1863 年 4 月 11 日，柴科夫斯基从司法部辞职。这个决定恰好解决了他刚刚开始的财政困难，因为此时他的父亲伊利亚已经从技术学院院长的职位上退休。为了养活自己，柴科夫斯基开始为鲁宾斯坦介绍给他的学生进行私人授课：教授钢琴及音乐理论。在圣彼得堡音乐学院，柴科夫斯基这样生活了近 3 年。除了学习和声、严格对位法、作曲和谱写器乐之外——尽管他被

---

① 亚历山大·波兹南斯基，《柴科夫斯基最后的日子纪实性研究》（*Tchaikovsky's Last Days: A Documentary Study*, Oxford, 1996），p. 10（下称 TLD）。

准许可以不上必修的钢琴课——他还决定学习长笛和风琴。

从建校之初,音乐学院的指导思想就来自于尼古拉·扎伦巴和安东·鲁宾斯坦。尽管柴科夫斯基满腔热忱地投入学习,但他认为尼古拉· 扎伦巴只是个普通的教师,后者不喜欢莫扎特和格林卡,这令柴科夫斯基极其失望,而扎伦巴对贝多芬(Beethoven)和门德尔松(Mendelssohn)的崇拜,又让未来的作曲家感到无法容忍。

毫无疑问,从一开始,新成立的音乐学院对柴科夫斯基最大的吸引力就是它的院长安东·鲁宾斯坦。他仿佛具有一种能激发学生内在潜能的力量,以至于柴科夫斯基很快就抛弃了最后一丝做一个业余音乐爱好者的想法,开始全力追求他的目标:成为一位优秀的作曲家。

柴科夫斯基从来没有像那几年那样用功:他忠实地完成所有技术性作业和配器研究,并努力掌握指挥艺术。他总是和赫尔曼·拉罗什在一起,后者永远都是第一个赞赏其音乐的评论家。两个朋友一起听音乐会,一起看歌剧,一起在圣彼得堡的音乐圈里建立起许多重要的关系,包括亚历山大·谢罗夫(Aleksandr Serov)。后者在意识形态方面和鲁宾斯坦是劲敌,但柴科夫斯基非常崇拜他作曲的歌剧《犹滴》(*Judith*)。

柴科夫斯基在阿普赫京位于帕夫洛达尔(Pavlodar)的庄园里度过了1863年夏天。第二年夏天在社会朋友阿列克赛·戈利岑亲王(Prince Aleksei Golitsyn)靠近哈尔科夫(Kharkov)的家中度过。在那儿,他根据亚历山大·奥斯特洛夫斯基(Aleksandr Ostrovsky)的戏剧,谱写了《暴风雨序曲》(*The Storm*)(后来成为莱奥什·雅纳切克[Leoš Janácek]的歌剧《卡塔·卡班诺娃》[*Kat'a Kabanová*]的来源),柴科夫斯基还为一部描述性音乐会的序曲拟定了方案。序曲一完成,他就把它寄给了赫尔曼·拉罗什,请他转交给鲁宾斯坦。把这部序曲交给鲁宾斯坦过目,这个想法让柴科夫斯基坐立不安,因为他对这位杰出的老师既仰慕又害怕,请拉罗什转交这个策略正应了他的担心。倒霉的拉罗什被暴怒的鲁宾斯坦一顿猛批,因为这不是他

期望的古典练习曲，而是一部激情迸发的作品，是对戏剧标题音乐（因亨利·利托尔夫[Henri Litolff]的标题音乐序曲而得名）的一次成熟尝试。它为管弦乐队而作，其中包括一些学生禁用的乐器，比如，竖琴、英国圆号和大号，而且还融入了俄罗斯民歌的元素。①

柴科夫斯基和鲁宾斯坦之间有许多类似的插曲，这只不过是其中的一次，柴科夫斯基并不气馁。这对师生之间的关系一直令人不安。尽管如此，1865 年夏天，柴科夫斯基还是完成了他对鲁宾斯坦的承诺，为音乐学院的学生翻译一本教科书——1863 年出版的比利时著名理论家弗朗索瓦·奥古斯特·热瓦埃尔（François Auguste Gevaert）所著的《配器法概论》（*Traité général d'instrumentation*）。当时，柴科夫斯基在乌克兰基辅附近卡缅卡他的妹夫列夫·达维多夫的庄园度假，跟他在一起的还有弟弟安纳托利和莫戴斯特。这个任务并没有破坏他愉快的假期。鲁宾斯坦对完成的译稿非常满意。

在卡缅卡的时候，柴科夫斯基密切关注乌克兰民歌，为将来的作曲搜集素材。回圣彼得堡后不久，他就听说 1865 年 8 月末在帕夫洛夫斯克（Pavlovsk）的一次管弦音乐会上，小约翰·施特劳斯（Johann Strauss the younger）指挥了他新近创作的《特色舞曲》（*Characteristic Dances*）。这是年轻的柴科夫斯基的作品第一次被公开演出，他简直欣喜若狂。②

1865 年 11 月 14 日，柴科夫斯基指挥音乐学院交响乐团，演奏他的《F 大调序曲》（*Overture in F Major*），这是他指挥生涯的开端。两个星期之前，他的同学们演奏了他的《降 B 大调弦乐四重奏乐章》（*String Quartet Movement in B Flat*），其中包括小提琴演奏家瓦西里·贝塞尔（Vasilii Bessel）。

---

① 柴科夫斯基去世后，这部作品作为作品第 76 号由米特罗凡·别利亚耶夫（Mitrofan Beliaev）出版（1896）。

② 施特劳斯（Strauss）可能是从他的朋友奥古斯特·莱布罗克（August Leibrock）处获得《舞蹈》（*Dances*）的音乐，莱布罗克在圣彼得堡开设了一家音乐商店，他的女儿跟柴科夫斯基是音乐学院的同班同学。

1865年12月29日,音乐学院举行毕业音乐会,柴科夫斯基根据席勒(Schiller)的《欢乐颂》(*An die Freude*)(贝多芬在他的《第九交响曲》的终曲中用过)创作的大胆的清唱剧也在节目之列,选择此曲的不是柴科夫斯基而是鲁宾斯坦。根据柴科夫斯基的首位传记作家,即他的弟弟莫戴斯特的记录,年轻的作曲家没有出席这次音乐会,因为他害怕公众的检验,这令鲁宾斯坦大为光火。然而,保存在音乐学院档案中的考试委员会的记录却坚持说,"所有学生都在场。"①此外,鲁宾斯坦威胁要扣发柴科夫斯基的文凭,而且说如果柴科夫斯基不修订他的清唱剧,他就拒绝支持它的公演。

许多音乐界名人出席了音乐会,包括谢罗夫和居伊(Cui),他们也不喜欢这部清唱剧。然而,柴科夫斯基学业成绩的最终报告却对他非常有利,两天以后,他从音乐学院毕业。但是,看来柴科夫斯基的文凭终究还是被鲁宾斯坦扣留了,因为现存的一份文凭的签发日期是1870年3月30日。他的学业成绩如下:理论和器乐谱曲:优秀;风琴:好;钢琴:很好;指挥:满意。让柴科夫斯基惊奇的是,他还获得了银质奖章——音乐学院最高级别的学生奖励,因为那时候还没有金质奖章。

二

1865年9月,安东·鲁宾斯坦的兄弟尼古拉(Nikolai)给柴科夫斯基提供了一个职位,在俄罗斯音乐协会莫斯科分会,即不久之后的莫斯科音乐学院担任和声课教授,尼古拉·鲁宾斯坦任院长。1866年1月5日,柴科夫斯基搬到了莫斯科。尼古拉·鲁宾斯坦欢迎他的到来,不仅安排他住进自己的公寓,还把他介绍给自己的朋友圈,其中包括作家、音乐家和出版商。柴科夫斯基觉得教书相当紧张劳累,但鲁宾斯坦的热情和不懈的鼓励帮助他极大地缓解了这种不适。

---

① 中央国家历史档案馆,圣彼得堡(俄罗斯),TsGIA SPb,f. 361,Op. 11,ed,kh. p. 370。

在1866年3月4日的一次音乐会上，鲁宾斯坦亲自指挥演奏柴科夫斯基的《F大调序曲》(*Overture in F Major*)，取得了巨大的成功，这增强了作曲家对自己潜力的信心。他开始创作他的第一首交响曲，但是发现这并非易事：他无法入睡，剧烈的头痛和抑郁让他饱受折磨。

11月末，他完成了第一部交响曲《冬之梦》(*Winter Dream*)，作品第13号。尼古拉·鲁宾斯坦直言想做演奏这部作品的第一人，但柴科夫斯基拒绝了，因为他想先听听圣彼得堡的扎伦巴和安东·鲁宾斯坦的意见。显然，后者不喜欢这部交响曲，而且直到1868年2月，鲁宾斯坦才同意指挥这部作品。1867年3月，根据俄罗斯著名剧作家亚历山大·奥斯特洛夫斯基的歌剧剧本，柴科夫斯基开始创作歌剧《司令官》(*The Voevoda*)。但后来他把剧本弄丢了。尽管奥斯特洛夫斯基想尽力重写剧本，他们的合作还是以失败告终；柴科夫斯基根据奥斯特洛夫斯基的剧情，自己完成了剧本。[①]

1867年的夏天，柴科夫斯基是在芬兰和爱沙尼亚度过的，他在那儿创作了一组钢琴曲《回忆哈普萨尔》(*Souvenir de Hapsal*)，作品第2号。回到莫斯科后，他继续他的歌剧创作。1868年2月，他应邀在一个慈善音乐会上指挥了这部歌剧的一些选曲。《司令官》的音乐受到好评，甚至当时正在俄罗斯音乐界声名鹊起"强力五人团"(Mighty Handful)也对它大加赞赏。那年春天晚些时候，柴科夫斯基去圣彼得堡，会见了"强力五人团"的成员，还拜访了作曲家亚历山大·达尔戈梅日斯基(Aleksandr Dargomyzhsky)。1868年1月，他跟"强力五人团"自我任命的领袖米利·巴拉基列夫(Mili Balakirev)成为好友，并把自己的新诗曲《命运》(*Fatum*)的乐谱寄给了他，但巴拉基列夫对此曲的反应并不理想。

1866年春天，柴科夫斯基结识了演员兼男中音歌手康斯坦丁·

---

① 《司令官》以奥斯特洛夫斯基的戏剧《伏尔加河上的梦》(*A Dream on the Volga*)为基础。

德·拉扎里(Konstantin de Lazari)。拉扎里是一位非常友善的社会名流,在莫斯科戏剧界人脉广泛。他把自己的新朋友介绍给演员和他们的圈子,还把柴科夫斯基带到"艺术圈俱乐部"(Artistic Circle club),柴科夫斯基非常喜欢在那里打发时光。他还带柴科夫斯基到莫斯科剧院轮演剧目经理弗拉基米尔·别吉切夫(Vladimir Begichev)家,把他介绍给别吉切夫的妻子和她第一次婚姻生育的两个儿子:康斯坦丁(Konstantin)和弗拉基米尔(Vladimir)。

据莫戴斯特·柴科夫斯基所言,"与别吉切夫一家相识,柴科夫斯基最感兴趣的主要是希洛夫斯基(Shilovsky)两兄弟中的弟弟弗拉基米尔的个性。当时他 14 岁,因为体弱多病,所以他的教育被忽视,然而这个男孩极具天赋,有非凡的音乐才能。除此之外,他的外表异乎寻常的可爱。他举止迷人,虽然没有受到什么教育,但是思维敏锐、善于观察。[1] 显然,弗拉基米尔·希洛夫斯基在莫斯科音乐学院学过一段时间音乐。柴科夫斯基做了他的家庭教师,教他音乐理论。他对这个学生很用心,这并不只是因为希洛夫斯基有天赋,而在很大程度上"是因为他逐渐灌输给那个男孩的近乎于崇拜的爱。"[2] 尽管柴科夫斯基深深地依恋希洛夫斯基,这一点不容置疑,但学生通常是这种师生之间情感依恋的主动方。

起初,柴科夫斯基好像很喜欢和他年轻的新朋友在一起,但由于希洛夫斯基性格倔强,接下来的几年里,两人经常激烈地争吵,充满争执与不快,他们的关系逐渐恶化,多次濒于破裂。

1866—1867 新年期间,弗拉基米尔·希洛夫斯基的作品已经开始在公共音乐会上被演奏和制作。后来,柴科夫斯基委托他写歌剧《禁卫兵》(*Oprichnik*)第二幕幕间休息的插演节目。柴科夫斯基的《第三交响曲》(*Third Symphony*)和两首钢琴曲,作品第 10 号,就是献给希洛夫斯基的。

---

① M·I·柴科夫斯基,《彼得·伊里奇·柴科夫斯基的生活》(*Zhizn' Petra Il'icha Chaikovskogo*, 3 卷本,Moscow-Leipzig,1900—1902, 第一卷),p. 259。

② 同上。

1868年5月26日，柴科夫斯基动身到欧洲度长假，同行的还有弗拉基米尔·希洛夫斯基、他的继父弗拉基米尔·别吉切夫和他们共同的朋友康斯坦丁·德·拉扎里。希洛夫斯基不但邀请柴科夫斯基加入他们，还承担了他的一切旅行费用。8月初，柴科夫斯基返回圣彼得堡，到爱沙尼亚看望了他的弟弟们。

柴科夫斯基好像很喜欢弗拉基米尔·希洛夫斯基圈子的生活，因为他们都是同性恋者。传统观点认为，在性方面的与众不同让柴科夫斯基饱受折磨，但近期的档案研究表明，这种说法并无事实根据。[①] 引发这种观点的是两个没有依据的猜测：第一，压抑性欲是19世纪俄罗斯社会的典型特征；第二，柴科夫斯基因此非常害怕他的性事曝光，并逐渐开始憎恨自己。事实上，那个阶段的俄罗斯碰巧是一个比英国维多利亚时代更放任的社会。俄罗斯没有在法律上禁止同性恋，直到18世纪早期，彼得大帝（Peter the Great）才颁布同性恋禁令，而且仅仅局限在军队中。1832年，尼古拉一世（Nicholas I）下令同性恋是一种犯罪，但这个法律几乎从来没有被执行过。至于上流社会的成员，当局则一直在掩盖他们的同性恋事件，过错双方最糟糕的结局不过是被从一个职位调到另一个职位。在柴科夫斯基的同代人当中，我们可以确定有好几个皇室成员是同性恋者，其中地位最显赫的要数莫斯科市市长谢尔盖·亚历山大洛维奇大公（Grand Duke Sergei Aleksandrovich）。弗拉基米尔·梅谢尔斯基亲王（Prince Vladimir Meshchersky）（他碰巧是柴科夫斯基的校友兼朋友）是亚历山大三世和尼古拉二世（Nicholas II）手下最有权力的政治家之一，尽管他明目张胆地进行同性恋活动，两个皇帝还是几次三番地把他从耻辱当中解救出来。在俄罗斯社会中处于相似地位的同性恋者，我们还可以列举很多。[②] 此外，即使1861年农奴解放之后，

---

① TLD，p. 1—29.

② 亚历山大·波兹南斯基，〈柴科夫斯基的自杀：神话和现实〉（"Tchaikovsky's Suicide: Myth and Reality"），《19世纪音乐》（*Nineteenth-Century Music*，第11期，1988年），p. 202—206。

根深蒂固的农奴制仍然在社会行为中继续发挥其巨大的影响力，无论是在上层社会还是下层社会。根据已经确立的行为模式，处于社会低层的人被认为应该在任何方面都服从社会更高层人的命令，包括满足他们的性欲。传统上，俄罗斯农民能够容忍他们主人所有的性喜好，而且通常是做好准备满足他们的要求。这自然就导致了无限的"色情利用"，也解释了为什么与仆人和其他社会更低层的人发生性事件，是柴科夫斯基和他周围人的特点——这是一种等级性关系。①

柴科夫斯基当然不能完全忽略社会传统，加上他天性保守，此外，他年轻时，家人曾屡次催促他结婚，而他本人在某些时候甚至认为可以改变自己的性取向，成功地跟一个女人生活在一起，以此来减轻自己的生活压力，抚慰他的亲属。然而即使是在那样的阶段，他仍然认为自己的同性恋倾向是天生的，绝不是他个人的错误。

1868年秋天，柴科夫斯基的恋情有了新发展，这一次是跟比利时著名的女中音歌唱家德西雷・阿尔托(Désirée Artôt)。尽管最终两人的关系像被预言的那样，由于柴科夫斯基的同性恋而以失败告终，但无论如何他们已经发展到谈婚论嫁的程度。阿尔托曾师从法国著名歌唱家波琳・维娅尔多(Pauline Viardot)，1858年开始在巴黎歌剧院(Paris Opera)演唱。1868年她跟随一个平庸的意大利歌剧团来到莫斯科，梅雷里(Merelli)任团长。阿尔托完全属于艺术和音乐世界，这一点成为柴科夫斯基迷恋她的心理基础。与其说作曲家爱的是她，还不如说爱的是她的嗓音和表演。据当时的一些回忆录记载，她并不年轻，比柴科夫斯基还要大5岁，长相也并不特别出众。这样看来，事实更是如此了。

柴科夫斯基幻想他有能力适应异性恋生活，另一方面，他的父亲强烈地希望看到儿子结婚，这种持续的压力让他相信他可以和德西

---

① TQM，p. 463—485；也见《涅夫斯基档案：当地历史收集》(*Nevskii arkhiv: istoriko-kraevedcheskii sbornik*)；康斯坦丁・罗蒂科夫(Konstantin Rotikov)，《圣彼得堡生活的蓝色情节》("Epizod iz zhizni 'golubogo'"，St. Peterburg，1997)，p. 449—466。

雷·阿尔托结婚。1868年春天，他跟她初次会面，这次见面时间很短，直到秋天来莫斯科演出，阿尔托的名字才开始出现在柴科夫斯基的信里。10月21日在给安纳托利的信里，他承认，"我现在跟德西雷的关系非常友好，她对我也有明显的好感；我还从来没有遇见过像她这样可爱、聪明又善良的女人。"①

到10月底的时候，柴科夫斯基对德西雷的迷恋已经尽人皆知。他为她作曲，甚至开始跟他的父亲谈论结婚计划了。

后来，可能是德西雷的母亲查清了柴科夫斯基的性导向问题，进而控制了整个局面。1月底，柴科夫斯基听说他的心上人已经和西班牙男中音歌手唐·马里亚诺·帕迪利亚一拉莫斯（Don Mariano Padilla y Ramos）在华沙结婚。尽管这个消息令他苦恼，但正如人们预料的一样，他很快就从失望中恢复过来。

1869年2月11日，《司令官》在莫斯科剧院（Bolshoi Theater）首演，大获成功。然而，人们对这部歌剧的兴趣很快就烟消云散，以至于这部戏只演出了五场就被从节目单中撤下。《司令官》首演两个星期后，《命运》交响诗首演，尼古拉·鲁宾斯坦任指挥，公众反应良好，但和《司令官》一样，它的成功也很短暂。《命运》在圣彼得堡演出后，受到巴拉基列夫严厉的批判。柴科夫斯基深受打击，他拒绝出版这部作品，并于几年后撕毁了乐谱。作曲家去世后，人们根据所发现的一些管弦乐部分重建了这部作品。他的歌剧《司令官》也遭遇了相同的命运。柴科夫斯基决定只保留序曲、一首合唱、一首幕间休息的插演曲目和舞曲部分，其余全部销毁。

为了获得公众的认可，根据弗里德里希·德·拉·莫特一富凯（Friedrich de la Motte-Fouqué）的著名童话《水妖》（*Undine*）的俄语译本，年轻的作曲家开始创作一部新的歌剧。1869年8月6日，他把完成的歌剧递交给皇家剧院歌剧董事会（the Opera Directorate of the Imperial Theaters）。两年以后，作品被正式拒绝。跟前面的作

---

① PSS，第5卷：p. 145。

品一样，这部歌剧被作曲家付之一炬，他只留下了其中的4首曲子，后来被用在《第二交响曲》(*Symphony No. 2*)、芭蕾舞剧《天鹅湖》(*Swan Lake*)及奥斯特洛夫斯基的戏剧《雪姑娘》(*The Snow Maiden*)的配乐中。

1869年秋天，柴科夫斯基在莫斯科见到了巴拉基列夫，他鼓励柴科夫斯基根据莎士比亚的悲剧《罗密欧与朱丽叶》创作一部新诗曲。俄国人一向痴迷于探讨爱情和死亡，而这也正是渗透这对维罗纳(Verona)年轻恋人故事的主题，它几乎立刻就激发了作曲家的想象力。根据巴拉基列夫的建议，柴科夫斯基对作品作了大量的修订。1870年3月4日，这部作品在莫斯科的一次音乐会上问世，尼古拉·鲁宾斯坦担任指挥。柴科夫斯基对这部作品非常满意，晚年，他自己曾高度评价《罗密欧与朱丽叶》。

具有讽刺意味的是，柴科夫斯基诗曲中所表达的爱情悲剧在现实生活里得到了回应。此时，他正跟莫斯科音乐学院学生爱德华·萨克(Eduard Sack)热恋，但这场恋情以1873年11月2日萨克的自杀而告终。这位年轻人去世14年之后，柴科夫斯基在他的日记中写道，"我好像从来没有像爱他那样强烈地爱过任何人……我觉得对他的回忆都是神圣的！"①

柴科夫斯基跟年轻人的关系开始在莫斯科音乐界引起令人不安的议论和闲话，尽管这样，他仍然继续追求他的爱情。1870年，弗拉基米尔·希洛夫斯基在巴黎患了重病，柴科夫斯基立刻奔向巴黎跟他会和。希洛夫斯基康复之后，两人又一同外出旅行了一段时间。

1871年3月16日，在莫斯科贵族音乐厅(Hall of Nobility)举行的音乐会上，年轻作曲家的《第一弦乐四重奏》(*First String Quartet*)和其他几首钢琴曲和歌曲被成功演奏。

---

① P·I·柴科夫斯基，《P·I·柴科夫斯基博客(1873—1891)》(*Devniki P. I. Chaikovskogo* [1873—1891], Moscow-Petrograd), p. 176—177。

1871 年秋天，柴科夫斯基终于拥有了一小间自己的公寓。室内陈设简单，只有一张沙发、几把椅子和两幅画，一幅是安东·鲁宾斯坦肖像，另一幅是法国大革命后被杀的皇太子路易十七（Louis XVII）的肖像，从孩提时代起，柴科夫斯基就很崇拜他。他还有一个男仆，米哈伊尔·索夫罗诺夫（Mikhail Sofronov）（很快就被他的弟弟阿列克赛[Aleksei]取代），他是莫斯科附近克林（Klin）地区的一个农村男孩。柴科夫斯基开始为莫斯科的一家报纸《俄罗斯公报》（*Russian Register*）写音乐评论，以贴补他做音乐学院教授微薄的收入。

1872 年 5 月，他完成了第三部歌剧《禁卫兵》（*The Oprichnik*）（改编自历史小说家伊凡·拉热西尼科夫[Ivan Lazhechnikov]的悲剧，故事背景是 16 世纪恐怖的伊凡[Ivan the Terrible]统治的时期）。在卡缅卡度夏的时候，他又开始创作《第二交响曲》（*Second Symphony*），后来称为《小俄罗斯》（*Little Russian*）。1873 年 2 月，这部新的交响曲面世，立即受到热捧。柴科夫斯基倍受鼓舞，继续进行他的下一个项目，为奥斯特洛夫斯基的戏剧《雪姑娘》配乐。在欧洲度过另一个假期之后，几乎整个 8 月份，他都待在希洛夫斯基位于基辅附近的庄园乌索沃（Usovo），根据莎士比亚的戏剧《暴风雨》，为一部新交响幻想曲《暴风雨》拟稿。12 月初，《暴风雨》在莫斯科首演，大获成功。

1874 年 4 月 12 日，《禁卫兵》在圣彼得堡马林斯基剧院（Mariinsky Theater）首演。尽管这部歌剧取得了初步的成功，但它并没有说服那些评论家们。凯撒·居伊攻击它的音乐“没有观点”、“没有任何突出的乐段或者一丁点儿让人快乐的灵感”。[1] 柴科夫斯基本人也同意这些评论家的意见，“《禁卫兵》令我苦恼，”他向他的侄女安娜·墨克林承认。[2] 随后他以音乐评论人的身份去了意大利，但这

---

① 引自 TQM，p. 159。

② PSS，第 5 卷：p. 353。

部歌剧的失败显然破坏了他的旅行兴致。此时的柴科夫斯基被一种强烈的愿望所控制，他要证明给自己和别人看，他能写出比《禁卫兵》更好的作品，他返回俄罗斯。6月中旬，他暂住在社会上的朋友尼古拉·康德拉迪夫(Nikolai Kondratiev)在尼齐(Nizy)的庄园里，开始以尼古拉·果戈理 (Nikolai Gogol)的小说《圣诞前夜》(*Christmas Eve*)的歌剧剧本为基础，创作另一部歌剧。

几年前，音乐赞助人女大公埃琳娜·帕夫洛夫娜(Grand Duchess Elena Pavlovna)委托诗人雅科夫·波隆斯基(Iakov Polonski)以果戈理的故事为基础创作一部歌剧剧本。她原本打算让亚历山大·谢罗夫写这部歌剧，但1871年这个项目还没有开始，谢罗夫就去世了。女大公决定设立一笔奖金，为剧本征集最好的乐曲，以纪念谢罗夫。1873年女大公去世，挑选竞争者的责任就转交给了俄罗斯音乐协会。柴科夫斯基已经获悉，巴拉基列夫、安东·鲁宾斯坦和里姆斯基一科萨科夫(Rimsky-Korsakov)都不参加竞争，而且认为参选的截止日期应该是1874年8月1日，因此他只用了一个月的时间，就完成了这部新歌剧，这时他才发现要整整等上一年才能获知最后的决定。尽管柴科夫斯基最终获得了一等奖，但他为剧本所作的音乐并没有打动观众，《铁匠瓦库拉》(*Vakula the Smith*) 很快就被弃演。9年之后，作曲家大手笔地修订了这部作品，重新命名为《女靴》(*The Slippers*)；1895年，这个故事成为里姆斯基一科萨科夫的歌剧《圣诞夜》的素材。

1874年11月，柴科夫斯基开始创作一首钢琴协奏曲，到12月24日，他已经完成全部草稿，并亲自为尼古拉·鲁宾斯坦弹奏了此曲。3年之后，在给冯·梅克夫人的信中，他描述了鲁宾斯坦当时的反应："我耐心地把协奏曲从头至尾弹了一遍，回应它的是一片沉默。我站起来问，'你觉得它怎么样?'突然，几句话像山洪爆发一样从他的嘴唇间喷薄而出，他的声音越来越大，越来越激烈，到最后简直就是朱庇特(Jupiter) 的雷鸣。他说，我的钢琴曲一无是处，有很多别扭的段落，根本就无法弹奏……曲子作得太差，没有任何修改的余

地。他还说，这首作品粗俗，我从这儿剽窃一点儿，从那儿摘抄一点儿，到处是偷窃的痕迹……这一幕不仅让我惊讶不已，而且深深地伤害了我。”作曲家目瞪口呆，一句话也没有说就离开了房间。鲁宾斯坦紧跟着追出来，看到他难过的样子，赶忙说如果柴科夫斯基同意修订这首曲子，他会在他的音乐会上把它介绍给大家，想以此来缓和对柴科夫斯基的打击。“我连一个音符也不会改动，”柴科夫斯基回答道，“我将按照现在这个样子发表它！”①

尽管柴科夫斯基最终的确做了一些修改，特别是钢琴部分，这首协奏曲确实按照它原来的样子发表了。他原打算把它献给他在莫斯科音乐学院的学生作曲家谢尔盖·塔涅耶夫（Sergei Taneev），但他改变了主意，把它献给了德国著名钢琴家汉斯·冯·比洛（Hans von Bülow）。冯·比洛深感荣幸，于 1875 年 10 月 13/25 日在波士顿首次成功地演奏了这首《降 B 小调协奏曲》（B-flat Minor Concerto）。5 天以后，柴科夫斯基在圣彼得堡参加了此曲的首演，尽管演出阵容强大——钢琴家是柴科夫斯基的老校友古斯塔夫·克罗斯（Gustav Kross），指挥是爱德华·纳普拉夫尼克（Eduard Nápravník）——可是演出后的评论几乎无一例外是否定的。那年秋天晚些时候，塔涅耶夫在俄罗斯音乐协会的一次音乐会上演奏了这首“无法演奏”的作品，尼古拉·鲁宾斯坦任指挥，这首协奏曲当即倍受赞扬，大获成功。

1875 年夏天，柴科夫斯基跟妹妹一家人在乌克兰卡缅卡他妹夫的庄园里度过。这段时间，柴科夫斯基创作了他的第三部交响曲，分为五个乐章，其中有两个是按照舞曲的风格。因为末乐章里的波拉卡节奏，这部作品从此被昵称为《波兰》（*The Polish*）。11 月 7 日，尼古拉·鲁宾斯坦指挥演奏了这部交响曲，几乎立刻赢得喝彩。

同年 8 月，受莫斯科皇家剧院的委托，柴科夫斯基开始创作他第一部著名的芭蕾舞三部曲《天鹅湖》（*Swan Lake*）。整个冬天，这项

---

① PSS；第 7 卷：p. 64—65。

工作都在有条不紊地进行，1876 年 4 月 10 日完稿。同时，他又受音乐杂志《小说家》(*Nuvellist*)之邀，创作了一系列 12 首钢琴曲，这就是后来著名的《四季》(*The Seasons*)。

1875 年底，作曲家和他的弟弟莫戴斯特，以及莫戴斯特的聋哑学生 7 岁的尼古拉·康拉迪(Nikolai Konradi)出国旅行。兄弟两人决定取道德国和瑞士去巴黎。莫戴斯特计划到里昂的一家私人学校去学习最新的聋哑人教学法。在巴黎时，柴科夫斯基到喜歌剧院(Opéra Comique)观看比才(Bizet)的《卡门》(*Carmen*)，这成为他一生中最震撼、印象最深刻的音乐经历之一。1 月底，他回到俄国，但 6 月份又回到巴黎，重新跟莫戴斯特会和。大约一个月之后，柴科夫斯基到德国旅行，在那儿参加了第一次专门为瓦格纳的《尼伯龙根的指环》(*Der Ring des Niebelungen*)举办的节日。柴科夫斯基非常推崇这部作品，但认为它的历史意义远大于它的音乐内容。在德国逗留期间，他结识了李斯特，但没有见到瓦格纳本人。在拜罗伊特(Bayreuth)呆得厌烦，他于 8 月 11 日回到卡缅卡。

10 月 14 日，他完成交响幻想曲《里米尼的弗兰西斯卡》，他自称这部作品"是用爱写就的，而且，那种爱被很好地表达了出来。"[①] 1876 年底，列夫·托尔斯泰登门拜访，柴科夫斯基感到莫大的荣幸，他一直都非常敬仰托尔斯泰。1877 年 2 月 20 日，《天鹅湖》首演，因为糟糕的舞蹈设计和低劣的管弦乐队，演出又令人沮丧地失败了。几次制作之后，这部芭蕾舞被从节目单中撤下。

三

假如我们还记得柴科夫斯基跟德西雷·阿尔托的爱情事件，那么我们就完全有理由相信，到 19 世纪 70 年代中期以前，柴科夫斯基从来没有严肃地对待他的同性恋，而且，通常的情形是，他不容许自

① PSS，第 6 卷：p. 80。

己去考虑他的性偏好是否不可逆或者无法克服，很可能他认为他可以按照自己的意愿行事，想持续多久就持续多久，绝对必要的时候，他则可以轻易地放弃自己的习惯。

1876年，在跟弟弟莫戴斯特和尼古拉·康拉迪旅行之后，柴科夫斯基清醒地意识到，弟弟和他的监护人之间的感情氛围极不健康，充满着潜在的甚至是逐步逼近的危险。他从个人的角度就觉察到了这一点，因为他感到这个男孩对自己有一种性欲上的吸引力。他本人一直是弟弟们的行为榜样，所以，作曲家决定从自身入手，以自己的方式结束这种危机。

1876年8月19日，柴科夫斯基突然给他的兄弟写信："我决定要结婚了。这不可避免。我必须这样做，不但为我自己，而且为你，为安纳托利，为亚历山德拉（他们的姊妹）和那些我爱的人，特别是为你！但是莫戴斯特，你也需要认真考虑这件事情。同性恋和教育学两者不能和谐共存。"①一个月之后，在给莫戴斯特的另一封信中，他进一步强调了这一点："一个人刚刚同他自己的（他可以说是你自己的）孩子道别，就随便投入一个路过的肮脏鬼的怀抱，这样的人不是你真正想成为的，或者应该成为的教育工作者。"②在跟弟弟讨论他们三人明年是否有可能一起生活时，柴科夫斯基谈及另外一个问题，毫无疑问，这个问题对他很重要，令他非常苦恼："我不想让那些谗言伤害一个无辜的孩子，他们一定会说，这个孩子是我为自己准备的，好让他成为我的情人，而且还是个哑巴，这样就可以逃避那些无聊的闲谈和谣言。"③尽管柴科夫斯基对公众舆论嗤之以鼻，但此刻他发现自己不能继续对它熟视无睹了。他生来就不是一个斗士，而且到

---

① GDMC，A3，no.1464；PSS，第6卷；第66页（有删节）；《P·I·柴科夫斯基：遗忘的和新的同时代回忆录、新材料和文件》（*P. I. Chaikovskii: zabytoe i novoe, vospominaniia sovremennikov, novye materially i dokumenty*，P·E·维德曼[P. E. Vaidman]、G·I·贝洛诺维奇[G. I. Belonovich]编译，Moscow，1995），p. 121（下称CZN）。

② GDMC，A3，no.1465；PSS，第6卷：p. 69（有删节）。

③ 同上，第7卷：p. 263（有删节）；CZN，p. 122。

最后已经没有选择的余地，只有投降。他突然冲动地要结婚，本质上就是被一种利他主义而不是利己主义所驱使——他渴望确保亲属们内心平静，并与他们保持完全的相互理解，无需小心翼翼和蒙蔽欺骗。

直到此刻，柴科夫斯基仍然认为他的同性恋是一种与道德无关的现象，现在突然不得不抑制它，并且还得建议弟弟也这么做，这实属无奈。的确，柴科夫斯基跟莫戴斯特一贯的关系要求他必须树立行为榜样，成为别人模仿的对象，这个榜样要拯救莫戴斯特于流言蜚语的危险，使他不至于被迫放弃兄弟两人都深爱的这个学生。在这个方面，他自己将不得不做出某些牺牲。这种想法无疑让作曲家有点儿沾沾自喜，他很可能认为这个决定称得上是一种英雄行为。然而，不管他们的本意多么积极，柴科夫斯基为结婚做的准备工作并非一帆风顺、毫无挫折。给弟弟写了这些严肃讨论婚事的信几个星期之后，他到朋友贝克－布拉托夫（Bek-Bulatov）的乡间庄园去，发现这里其实是座同性恋妓院，并且迷恋上了朋友的马车夫。[①]

在性和婚姻问题上的摇摆不定困扰着柴科夫斯基。1876 年 9 月 28 日在给弟弟的信中，他直言，从上封信到现在他又有三次同性恋邂逅。他同意莫戴斯特的看法，"一个人不可能克制自己的弱点，尽管他发过誓。"[②]不但如此，在信的结尾他还坦承："在没有完全确保自身平静和自由之前，我不应该和任何女人进入任何合法或不合法的关系。"[③]柴科夫斯基要确保的"自由"当然是指他沉溺于那些"弱点"的自由，这些弱点无法克制，不管他发过怎样的毒誓。

过了一段时间之后，1876 年末，柴科夫斯基又深深爱上了他音乐学院的学生约瑟夫·高迪克（Iosif Kotek）。1877 年 1 月 19 日在给莫戴斯特的信中，他称之为"激情"，"以一种无法想象的力量"困扰

---

① GDMC，A3，no.1467；PSS，第 6 卷：p. 76（有删节）；TLD，p. 13；CZN，p. 121。

② GDMC，A3，no.1467；PSS，第 6 卷：p. 76（有删节）；P·I·柴科夫斯基，《给亲友的信》（莫斯科，1940），p. 260（以下 PR）；TLD，p. 13；CZN，p. 121。

③ 同上。

着他：

> 我认识他已经6年了。我一直很喜欢他，有几次我觉得自己都有点儿爱上他了。这就好像是我的爱情试跑，现在我有了冲力，并且已经义无反顾地冲进了他的怀抱。我不能说我的爱情是完全纯粹的。当他用手抚摸我，把头枕在我的胸口上，我抚弄着他的头发，偷偷地吻它；当我几小时地把他的手握在我的掌心，几乎抑制不住自己，要跪倒在他的脚下、去亲吻那双小脚时，我的胸中激情翻涌，势不可当。我的声音像年轻人那样颤抖，自己都不知道胡言乱语了些什么。但是，我决不渴望跟他有肉体的结合。我觉得，如果发生了这种事情，我就会对他冷淡下来。如果这个绝妙的年轻人，屈从于跟一个上了年纪、大腹便便的男人发生性关系，我会觉得恶心。这将多么可怕，而我又会多么嫌恶我自己！决不能发生这种事……
>
> 我必须告诉你，昨天是他动身去基辅的前夜，他很快就要在那儿举办音乐会。我坦白爱情之后，他建议我们到城外去吃晚饭。这是一个月光皎洁、令人愉快的夜晚。我雇了一辆马车，我们飞奔而去。我不能告诉你这千百个细节，它们给我带来了无尽的天堂之乐。我把全部注意力都放在他身上了，我拥抱他，保护他。他抱怨说冰霜落到了他的鼻尖上，我就光着两只手，一直抓着他皮大衣的领子为他的鼻尖保暖，我觉得这很神圣。我的手冻僵了、冻疼了，但我感到很甜蜜，因为我是在为他受罪……①

1877年春天，由于高迪克的不忠和他丑陋难看的手指，柴科夫斯基对他的激情突然消退，同性恋故友弗拉基米尔·希洛夫斯基也

---

① GDMC，A3，no.1470；PSS，第6卷：p. 110（有删节）。

即将结婚，这时他收到了以前音乐学院的学生安东尼娜·米留可娃（Antonina Miliukova，1848—1917）的几封情书。[①] 柴科夫斯基几乎都不记得安东尼娜了。1872 年 5 月末，在她的哥哥亚历山大·米留可夫（Aleksandr Miliukov，1840—1885）的家里，他第一次见到她。她的嫂子安娜斯塔西娅（Anastasiia）（娘家姓科沃斯托娃[Khvostova]）从作曲家在彼得堡法律学校读书时起就是他的密友。[②]

后来，在给柴科夫斯基的信（19 世纪 80 年代）和回忆（1894 年）中，安东尼娜承认，他们的初次见面给她留下了不可磨灭的印象，激发出她对柴科夫斯基多年深切的爱慕之情。她特别指出，她爱柴科夫斯基是因为他的外表和他纯粹的人文气质，对他的音乐以及在文化界日渐鹊起的声望一无所知。1872 年 5 月 30 日，应柴科夫斯基的私人邀请，安东尼娜观看了他为庆祝莫斯科工艺品展览会（the Polytechnic Exhibition）开幕创作的清唱剧的首演。然而两人的关系在第一次见面后的几年里没有任何发展。安东尼娜在音乐学院学习期间，他们也只不过是擦肩而过，并没有更多交往。正如安东尼娜后来写道的，她"偷偷地"爱了柴科夫斯基 4 年多。1876 年末，因为家庭财产分割，安东尼娜继承了一小笔财产。显然，这笔可能的"嫁妆"直接鼓励她采取主动，重续她跟作曲家的关系。[③]

1877 年 3 月 26 日，安东尼娜写信给柴科夫斯基，坦承自己对他的爱情。[④] 安东尼娜和柴科夫斯基都证实，从那时起，他们"开始通信"，通信的结果就是 1877 年 5 月初，作曲家接受了她奉献的"手和心"。[⑤]

---

① 所有保存下来的安东尼娜·米留可娃给柴科夫斯基的信件都被出版；见 V· 索科洛夫（V. Sokolov），《安东尼娜·柴科夫斯卡娅的生活史》(*Antonina Chaikovskaia: istoriia zavytoi zhizni*，Moscow，1994)，p. 219—251。

② 同上，p. 13—15。

③ 同上，p. 16—18。

④ 这封信没有被保留下来，它的日期是根据间接的材料推算出来的，见索科洛夫，《安东尼娜·柴科夫斯卡娅》，p. 19—20。

⑤ 同上，p. 19—24。

5月20日,柴科夫斯基与安东尼娜见面。通过分析现存的安东尼娜的信,我们可以推断,他们的会面很可能是柴科夫斯基首先提出的。在见面之前的最后一封信中,安东尼娜威胁要自杀,但这不能被看作是最终导致柴科夫斯基结婚的决定性因素;从信的整个上下文来看,这种"威胁"只不过是传统情感模式的一种手段,当时流行几本所谓的书信册,里面包括为各种场合虚构的信件样本,安东尼娜很可能就是模仿了这些样本。①

会面安排在安东尼娜的住处,她租了这所房子的一个房间,离音乐学院不远。5月23日,他们再一次会面,柴科夫斯基正式向安东尼娜求婚,但承诺只给他的新娘"兄弟般的"爱,她欣然应允。② 但在同一天给莫戴斯特的信中,柴科夫斯基没有提及这次会面,他只是试图解释为什么他跟高迪克的关系冷淡下来,甚至开始从最近发生的几个巧合里,看到了"天意"。

> 你想问我爱情的事吗?它又一次降温到绝对镇定的程度。你知道为什么?因为有两三次,我看到了他受伤的手指,那么丑陋、那么难看!上帝在选择他的庇佑者的时候,通常都是盲目、不公正的,但我有时候觉得,他要屈尊眷顾我了。的确,有时候我开始觉得一些巧合绝非偶然(嘟,嘟,嘟)。③

1877年7月6日,柴科夫斯基和安东尼娜在圣乔治教堂(St. George Church)举行了婚礼。新郎一方出席婚礼的有他的弟弟安纳托利和他的朋友约瑟夫·高迪克,新娘一方有她的密友弗拉基米尔·维诺格拉多夫(Vladimir Vinogradov)和弗拉基米尔·马拉马(Vladimir Malama),牧师是迪米特里·拉祖莫夫斯基(Dimitri Ra-

---

① 见索科洛夫,《安东尼娜·柴科夫斯卡娅》,p. 29—32。

② 同上,p. 33—34。

③ GDMC,A3,no.1473;PSS,第6卷:p. 139;CZN,p. 123。全文见下一部分。

zumovsky)，他也是莫斯科音乐学院教授，教授教堂音乐史。[①]

大多数关于柴科夫斯基的传记都认为他跟安东尼娜·米留可娃的关系始于1877年5月初，这也是他的歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》初稿完成的时间。作曲家在给娜杰日达·冯·梅克夫人的信中证实，他们两人的关系之所以发展得如此迅速，已经到了谈婚论嫁的程度，其中一个重要的因素就是柴科夫斯基对普希金小说情节的痴迷——他同情女主人公，并且渴望对爱他的女人不再“重复”奥涅金的无情；另外一个重要的因素是，安东尼娜坚持要和他见面，而且威胁说，如果被拒绝，就会自杀。5月13日，柴科夫斯基接受了歌唱家伊丽莎白·拉夫罗夫斯卡娅(Elizaveta Lavrovskaia)的建议，这时离歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》的想法在柴科夫斯基头脑中成熟大约还有两个星期。这些事实让我们有理由得出结论，柴科夫斯基的个人情况促使他选择了普希金的故事作为一部歌剧的情节：远方的一位女性朋友写信表白她的爱情[②]——一个生活影响艺术的绝佳例证。

婚姻生活刚刚起步，新的困境就让柴科夫斯基痛苦不已。他很快就认识到自己犯了一个严重的错误，另外，他发觉自己无法接受妻子的个性和性格，也不能容忍他的家人和朋友在场。同居20天之后，他们还没有性生活。[③] 我们不能确定柴科夫斯基是否在这个问题刚出现时就跟妻子承认过他是同性恋，抑或是她忽视了这样的自白。6月27日，柴科夫斯基离开了安东尼娜，去卡缅卡的妹妹家住了一个半月。[④]

回到莫斯科之后，从9月12日到24日，柴科夫斯基和妻子只在一起生活了12天，然后就永远离开了她。起先，他编造理由，说圣彼

---

① 索科洛夫，《安东尼娜·柴科夫斯卡娅》，p. 34。

② TQM，第211页；索科洛夫，《安东尼娜·柴科夫斯卡娅》，p. 31。

③ 索科洛夫试图根据间接材料证明他们圆房，但不具说服力；见索科洛夫，《安东尼娜·柴科夫斯卡娅》，p. 35。

④ 关于柴科夫斯基婚姻的更多资料，见TQM，p. 204—230；TLD，p. 12—19；索科洛夫，《安东尼娜·柴科夫斯卡娅》，p. 35—36。

得堡找他回去有公事,从那儿又出国好长一段时间,以便治愈他的神经衰弱,现存的档案清晰地证明这也是假的。[①] 人们普遍相信,婚后,柴科夫斯基曾步入刺骨的莫斯科河(Moscow River)想自杀,但我们没有发现任何事实或其他证据证实这一点。这个故事唯一的来源,就是大约 40 年之后尼古拉·卡什金(Nikolai Kashkin)写的回忆录,而这部回忆录的内容并不可靠。

毋庸置疑,柴科夫斯基的同性恋以及他在通信中所坚称的与妻子在心理上的不相容,最终导致了这次婚姻的失败。这种认识迫使柴科夫斯基承认,他想通过婚姻加强他的社会及自身稳定性的计划落空了。然而,更重要的是,这场冲动的婚姻让他觉悟到他的同性恋无法改变,他只能接受它。从一定程度上讲,柴科夫斯基逐渐相信这是天生的,在 1878 年 2 月 13/25 日从佛罗伦萨给弟弟安纳托利的信中,他开始使用这个词:"只是现在,特别是在我的婚姻故事结束之后,我才最终开始明白,没有什么事情能比不想成为我天生就该是的那种人更不成功的了。"[②]

在柴科夫斯基此后的人生里,再也没有任何文件可以说明他由于同性恋而自我折磨。偶尔他会提到对家庭生活的渴望,但对一个单身汉来说,这非常容易理解,跟性取向没有任何关系。柴科夫斯基对私生活的最后解决办法是接受一种二分法:经常从跟他社会地位相同的人和他的学生身上,获得对青年男性热烈甚至是崇高的感情;同时,从比他社会地位低、素昧平生的人身上满足肉体的需求,其中包括他的男仆阿廖沙·索夫罗诺夫(Alёsha Sofronov)。这些年来,后者的身份逐渐从性伙伴变成被珍视的朋友,并最终在柴科夫斯基

① 索科洛夫,《安东尼娜·柴科夫斯卡娅》,p. 40—47。

② PR,第 374 页;见 TQM,第 184—185 页和 TLD,第 9—22 页我的讨论。比较索科洛夫在亲自研究过克林的作曲家档案之后独立得出的相似结论:"如果相信柴科夫斯基的一生都在为他的'异常'而痛苦的话,那就大错特错了。就像我们可以从他的信中看到的,在他生命最后的几十年里,在与本性抗争无果之后,他获得了一种幸福的心理平衡,"V·S·索科洛夫,《未经删节的柴科夫斯基信件:未知的书信》,CZN,p. 121。

的祝福中结了婚，但一直与作曲家生活在一起，直到他去世。柴科夫斯基终于成功地创造了一个令人满意的情感环境。他与亲属们建立起亲密的关系，四周围绕着以他的外甥鲍勃·达维多夫为首的仰慕他的年青人。

1878 至 1880 年间，柴科夫斯基曾几度试图离婚，但都没有成功。很久以来，安东尼娜一直相信将来有一天他们会"和解"，并拒绝接受丈夫离婚的建议，这激怒了他。他指责她愚蠢，怀疑她想"敲诈勒索"等等。只是到了 1881 年，柴科夫斯基才放弃了离婚的念头。此时，因为她行为古怪、不可预料，他停止向她支付原先承诺的赡养费(每月在 50 到 100 卢布间浮动)。

人们已经不再只从一个方面去看待安东尼娜·米留可娃在柴科夫斯基人生中的作用。不能否认，她对作曲家的精神和身体状况产生过消极的影响，柴科夫斯基在他的信件和日记里的陈述都证实了这一点。他称他的妻子是一个"可怕的创伤"，感到他的法律责任是一个沉重的负担，有时甚至害怕她会揭露他的同性恋。

同时，柴科夫斯基也为这次彻底的失败而深感忧虑，为自己表面上对她的残酷无情而懊悔。然而，自相矛盾的是，他一生中最具创造力并且产出最多的阶段，恰恰是 1877 到 1880 年间，即他的婚姻闹剧最困难的那几年。后来，柴科夫斯基因为良心的不安而痛苦，例如，在给他的出版商彼得·尤尔金森(Pyotr Jurgenson)的信(1883 和 1888 年)中，柴科夫斯基请他帮忙寻找被抛弃的妻子以给她物质上的帮助。柴科夫斯基欣赏妻子的音乐才华，在他的信中可以找到一系列对她肯定的评价。但他对安东尼娜个人素质的理解有失公允，因为讨厌她性格上的这个或那个特点，就歪曲了她整个人(例如，在他给兄弟们、娜杰日达·冯·梅克夫人和其他人的信中)。1877 年 11 月 8/20 日，在给妹妹亚历山德拉·达维多娃的信中，柴科夫斯基对妻子做出了更公平的评价，这是多次类似陈述中的一次："公平地说，她真诚地渴望做一个好妻子和好朋友，而且……我没有找到我想

要的东西,这不是她的错误。"[1]事实上,尽管安东尼娜的家庭生活被毁,这给她带来了永久的痛苦,但她从来没有试图报复她的丈夫;相反,在她的回忆中她甚至稍微美化了作曲家的人物形象:"世界上没有人、没有一个人可以谴责他有任何卑鄙的行为。"[2]

此前,大部分柴科夫斯基传记作家对他婚姻细节的叙述都是肤浅、有偏见的,一直都偏向作曲家一方。安东尼娜的个人回忆从她那一方面讲述了这个故事,但被认为是一个轻率鲁莽、精神错乱的女人编造的东西,因而被忽视。[3] 最近的档案研究澄清了几个重要的细节,诸如安东尼娜的出身、夫妻二人相识的历史,以及他们分手后她的生活。[4]

---

① PR,p. 310;PSS,第 6 卷:p. 227。

② 安东尼娜·柴科夫斯卡娅,《P·I·柴科夫斯基孀妻的回忆》,《圣彼得堡新闻报》,1894 年 4 月 3 日。

③ 《俄罗斯音乐史:P·I·柴科夫斯基材料与研究》(*Prosloe russkoi muzyki: materialy i issledovaniia P. I. Chaikovskii*, Peterburg, 1920),第一章:p. 129—131,N·D·卡什金,《回忆 P·I·柴科夫斯基》("Iz vospominanii o P. I. Chaikovskom")。

④ TQM,p. 195—249;索科洛夫,《安东尼娜·柴科夫斯卡娅》。索科洛夫对米留可娃一生的档案研究令人钦佩,他把作曲家的妻子塑造成一个理想化形象。但是,索科洛夫没有理解柴科夫斯基性心理的复杂性,从而不可避免地曲解了作曲家跟她结婚的动机以及他在后来发生的事件中的行为。索科洛夫研究的主要价值在于他对米留可娃及其家庭的档案研究。索科洛夫确定,米留可娃出生于莫斯科郊外克林地区一个世袭的上等人家庭,其家族史可追溯到 14 世纪。安东尼娜的父母于 1851 年分手,她的童年是在一个令人不快的情感环境中度过的。她在莫斯科的一家私立寄宿学校长大,然后回到父亲在克林的庄园。她和兄弟们和姐姐一起接受了正规的家庭教育,包括学习两门外语。从很早起,安东尼娜就十分爱好音乐(其父米留可夫有一个农民乐队)。她继续在莫斯科圣伊利莎白学院学习,从 1858 年到 1864 年完成了所有课程。除了必修课,她还学习钢琴和发声课程。1873 到 1874 学年,她在莫斯科音乐学院学习,钢琴教师是兰格 (E.Langer),基础理论教师是阿尔布雷克特(K.Albrecht)。离开学校后,安东尼娜从事教育工作,1870 年代在莫斯科为私人授课,1896 年她在喀琅施塔得 (Kronstadt)当地的工业议会(House of Industry)的一所附属学校教书,有几次她试图成为其他几所教育机构的教师,但没有成功。从 1848 年到 1893 年,她住在莫斯科及其周围地区,从 1893 年到去世,她住在彼得堡及其郊区;1887 年她去过意大利。

从 1880 年起,她与律师施利科夫(A.Shlykov)同居,并为他生了三个孩子。由于经济条件较差、半合法化的社会状况以及夫妻二人经常生病等原因,安东尼娜抛弃了她的非婚生子女,把他们送到莫斯科的一家孤儿院(他们最终都死在了那里)。1886 年,在沉寂了 5 年之后,米留可娃向作曲家提出物质帮助的请求,并建议他 (转下页)

作曲家去世后，安东尼娜每个月收到 100 卢布的赡养费，是柴科夫斯基在遗嘱中留给她的。她搬到了圣彼得堡，住在圣亚历山大·涅夫斯基修道院（St. Alexander Nevsky Monastery）附近，柴科夫斯基就葬在这个修道院。安东尼娜后来的命运很悲惨：柴科夫斯基去世后不久，她就开始表现出精神错乱（被迫害妄想症）的迹象。到 1896 年时，她的病情更加严重。她迁居到喀琅施塔得（Kronstadt），想寻求著名的奇迹创造者喀琅施塔得的约翰神父（Father John of Kronstadt）的精神支持和治疗，但不知何故，这位神父拒绝帮助她。1896 年 10 月，安东尼娜·米留可娃最终住进彼得堡奇迹创造者圣尼古拉医院（Petersburg Hospital of St. Nicholas the Wonderworker），这家医院专门照顾心理病人。1900 年 2 月，她局部康复，出了院，但 1901 年 6 月又回到医院，被诊断为慢性偏执狂。一个月之后，在柴科夫斯基的兄弟安纳托利的帮助下，她被转到城外一家更加舒适的精神病院，乌德尔纳亚精神病人慈善之家（the Emotionally Disturbed at Udelnaia）。她已故的丈夫留给她的赡养费用来支付她的食宿。安东尼娜最后的十年一直住在这家医院里，与其说是个病人，不如说更像是一个居民。这个家在她年老的时候，为她提供医疗监护、精心照顾和全部生活便利。1917 年 2 月 16 日，安东尼娜死于肺炎，被葬在圣彼得堡的乌斯片斯基墓地（Uspensky Cemetery）。她

（接上注④）收养她最小的女儿安东尼娜。柴科夫斯基欣然同意对妻子进行物质帮助，又一次每月给她 50 卢布的赡养费（以后增加到 100 卢布，然后到 150 卢布，后来又降至 100 卢布）。对收养她的女儿，他没有回应，尽管在给弟弟莫戴斯特和他的出版商彼得·尤尔金森的信中，他严厉谴责安东尼娜把孩子送到孤儿院的做法。1886 年到 1889 年间，安东尼娜经常给柴科夫斯基写信，感谢他的物质帮助，甚至寄去亲手缝制的衬衣以示感激；她向他诉说她的生活和不幸（她的律师丈夫 1888 年去世），请他增加赡养费，并且提出要回到他的身边。让柴科夫斯基感到痛苦的不仅是安东尼娜的信，还有其他消息，例如，她曾试图得到皇后的资助，并请求安东·鲁宾斯坦为她谋取一个永久的教师职位。作曲家认为，他付给妻子的赡养费足够让她过上安逸的生活，并且认为安东尼娜的“社会合法化”是对他声望的威胁。这些年来，彼得·尤尔金森一直担任夫妻二人的中间人，因此他们能够避免亲自接触。他们有时在音乐会和歌剧表演中见面，只是远远地看见对方。安东尼娜坚持说，1892 年秋天在莫斯科亚历山大罗夫斯基公园（Alexandrovsky Gardens）散步时，他们见过最后一面。她回忆说，柴科夫斯基走在她后面，但是“不让自己跟她说话”。这次会面可能是她虚构的。

的坟墓没有保留下来。

四

1876年末，第二位女性进入柴科夫斯基的生活，这就是娜杰日达·冯·梅克夫人，一位富有的铁路大亨的遗孀。她听过一些柴科夫斯基的音乐，对它们非常崇拜。她发现作曲家正面临财务问题，就开始委托他作曲，双方一致同意一个条件——永不见面。通过1200多封信，他们奇怪的关系持续了近14年。在此期间，他们只意外地见过两次面，但都没有打招呼就匆匆离开了。当冯·梅克夫人得知柴科夫斯基在他失败的婚姻期间的遭遇时，就同意了他的请求，安排他定期收到6000卢布的津贴，这永久性地解决了作曲家的财务危机。冯·梅克夫人的资助允许他将全部的精力投入到音乐创作中。

尽管柴科夫斯基和冯·梅克夫人的关系很奇特，偶尔让人有种挫折感，而且慢慢地逐渐变质，但这段关系可以被看作是作曲家一生中最令人高兴的经历。他们都默默地理解永不见面的约定，这赋予他们的"书信关系"某种特别的、柏拉图式的色彩，使它具有强烈的情感性，有时近乎于狂喜。对冯·梅克来说，性爱成分非常重要（甚至是意识层面上的），尽管她一直借助于强调感伤主义而中和了这种成分。双方对这种关系都很满意，它通过排除任何明显的性爱表示，为安全无忧地抒发彼此的感情提供了条件。在给作曲家的信中，冯·梅克对柴科夫斯基的心理特质表现出超乎寻常的机智、同情和理解。我们完全有理由相信，从他们的友谊之初，她就知道柴科夫斯基是同性恋，她以一种模糊暧昧的方式对这个问题保持一般的态度。

1877年末和1878年初，柴科夫斯基和他的兄弟安纳托利（后由莫戴斯特替代）继续他们的欧洲旅行。他们去了瑞士、法国、意大利和奥地利，希望将柴科夫斯基灾难性的婚姻干干净净地抛到脑后。

11月末，约瑟夫·高迪克到达维也纳，跟兄弟二人一起旅行了一段时间。1878年1月，柴科夫斯基完成了他的《第四交响曲》(*Fourth Symphony*)，这是他第一部成熟的交响曲作品，他把它献给了冯·梅克夫人。他在不幸的婚姻期间的另一部主要作品是《叶甫盖尼·奥涅金》。起初，这部歌剧并没有给观众留下什么印象，前后花了好几年的时间才在公众之间获得了它应有的成功。柴科夫斯基在这段自愿放逐时期的另一部代表作是《小提琴协奏曲》(*the Violin Concerto*)，作于瑞士，其创作灵感来自于约瑟夫·高迪克，而实际上，作曲家的目的是把它献给著名的小提琴演奏家利奥波德·奥尔(Leopold Auer)。但是，这首小提琴协奏曲遭遇了与《第一钢琴协奏曲》相同的初始命运：奥尔说它太难了，拒绝演奏。1881年，另一位小提琴演奏家阿道夫·布罗德斯基(Adolf Brodsky)在维也纳首演了这首曲子。著名音乐评论家爱德华·汉斯利克(Eduard Hanslick)在他的报纸评论中称它“散发出臭味”。然而，像那首钢琴协奏曲一样，这首小提琴协奏曲成为当今音乐家和观众最喜爱的协奏曲之一。

1878年4月，柴科夫斯基回到俄罗斯，一想到又要教书，他就心情沮丧、灵感尽失。尽管如此，他还是完成了一些小钢琴曲，包括深受人们喜爱的《儿童曲集》(*Children's Album*)。在卡缅卡消夏后他回到莫斯科，继而又拜访了冯·梅克夫人的庄园布赖洛夫(Blailov)，然后迈出了决策性的一步：他辞去了音乐学院的教职，不久又动身去旅行。以后的几年里他不断地外出，尽可能避开莫斯科和圣彼得堡。

他先去了佛罗伦萨，然后去了巴黎，再后来去了瑞士的克拉伦斯，在那儿他开始创作另一部歌剧《奥尔良少女》(*The Maid of Orleans*)，这算不上是他最伟大的作品之一。秋天他回到俄罗斯，开始创作《第二钢琴协奏曲》(*the Second Piano Concerto*)。后来，他又到罗马旅行，在那儿创作了《意大利随想曲》(*Italian Capriccio*)。然后，柴科夫斯基回到他的祖国。1880年的大部分时间他是在乡下度过的，在那儿完成了《弦乐小夜曲》(*Serenade for Strings*)和最经常

和他的名字联系在一起的《1812 序曲》(*1812 Overture*),这部作品是为纪念俄罗斯打败拿破仑军队的历史性胜利而创作的。1881 年初,柴科夫斯基在罗马听说尼古拉·鲁宾斯坦病得很重,已经去巴黎治疗并在那儿去世。他迅速赶往巴黎,向鲁宾斯坦致以最后的敬意。12 月,他开始为一次音乐纪念仪式创作《钢琴三重奏》,献给"对一位伟大艺术家的缅怀"("To the memory of a great artist")(作品第 50 号)。1882 年 10 月 18 日,这首三重奏由谢尔盖·塔涅耶夫、伊凡·赫日马利(Ivan Hrimalý)和威廉·费岑哈根(Wilhelm Fitzenhagen)在莫斯科首演。[①] 从这时起,柴科夫斯基的音乐开始被更经常地演奏,这在很大程度上应该归功于已故的尼古拉·鲁宾斯坦。1878 年,他在巴黎展览会上指挥并演奏了柴科夫斯基的一个曲目,还在莫斯科首演了他的许多新作品,尽管这些演出都不太成功。

1882 到 1883 年间,柴科夫斯基主要的作品是以普希金的史诗《波尔塔瓦》(*Poltava*)为基础创作的歌剧《马捷帕》(*Mazepa*)。在创作这部作品的过程中,他热情大减;1882 年 9 月 14 日,他写信给冯·梅克夫人,承认"从来没有任何一部作品像这部歌剧这样让我费神。也许是我的能力已经不及从前,抑或是我的自我判断更苛刻了?"[②]1884 年 2 月,《马捷帕》在莫斯科和圣彼得堡演出,柴科夫斯基没有出席圣彼得堡的首演,因为它在莫斯科反应平平。他在巴黎待了不到 3 个星期就被召回俄国,受到亚历山大三世的接见并被授予官方勋章——圣弗拉基米尔大公勋章(the Order of St. Vladimir)(四级)。

1885 年初,作曲家感到他需要结束四处奔波的旅行生活,安定下来。他在莫斯科郊外克林附近找到一处领主的宅邸,这座房子还

---

① 谢尔盖·塔涅耶夫(Sergei Taneev, 1856—1915),作曲家和钢琴家,柴科夫斯基的学生,国民乐派的反对者,演奏《第二》和《第三钢琴协奏曲》的第一人;伊凡·赫日马利(Ivan Hrimalý, 1844—1915),小提琴家,莫斯科音乐学院教授;威廉·费岑哈根(Wilhelm Fitzenhagen, 1848—1890),大提琴家,莫斯科音乐学院教授。

② PSS,第 11 卷:p. 216。

有一个优点：正处于莫斯科和圣彼得堡之间的直通线上，交通便利。2 月 14 日，他搬到了新住处。窗外的风景和宁静以及归家的感觉让他心旷神怡。他很快就制定了生活计划：读书、到森林里散步，早晨和下午工作，晚上跟朋友打牌或二重奏。他给兄弟写信说，“我快乐满足，而且内心平静。”[①]这段时间，他忙于修订《铁匠瓦库拉》（以新名字《女靴》重新出版），同时还在以伊波利特·什帕金斯基（Ippolit Shpazhinsky）的戏剧《女巫》（*The Sorceress*）为基础创作一部新歌剧，讲的是一个旅店老板的女儿被两个亲王追求——一个是父亲，一个是儿子——结局当然是灾难性的，这可以预见。[②] 5 月，柴科夫斯基开始兑现他对巴拉基列夫的承诺，以拜伦爵士（Lord Byron）的《曼弗雷德》（*Manfred*）为题材创作一部交响曲。这部作品耗费了他巨大的精力，直到 1885 年 9 月才完成。整个夏天他都在继续创作《女巫》，偶尔到莫斯科、圣彼得堡和卡缅卡待上几天或几个星期。

1886 年 3 月 11 日，《曼弗雷德》在莫斯科首演，由德国作曲家兼指挥家马克斯·冯·埃德曼索弗（Max von Erdmannsdörfer）指挥，演出获得成功，柴科夫斯基非常高兴。月底，他决定去看望他的兄弟——塔甘罗格（Taganrog）的伊波利特和高加索地区第比利斯（Tiflis in the Caucasus）的安纳托利。整个 4 月份他都是在第比利斯度过的，受到了英雄凯旋般的接待：4 月 19 日，当地组织了一次他的专场音乐会，由他重要的崇拜者、后来任莫斯科和第比利斯音乐学院教授的米哈伊尔·伊波利托夫－伊万诺夫（Mikhail Ippolitov-Ivanov）指挥。在继音乐会之后的宴会上，柴科夫斯基被授予银花环。随后，柴科夫斯基由高加索乘船到了法国，在巴黎见到了法国作曲家莱奥·德利布（Léo Delibes）、昂布鲁瓦·托马（Ambroise Thomas）和加布里埃尔·福雷（Gabriel Fauré），花了几乎一个月的时间参加专业会议和娱乐活动。6 月中旬，他回到俄罗斯，继续创作

---

① PSS，第 13 卷：p. 33。

② 伊波利特·什帕金斯基（Ippolit Shpazhinsky，1844—1917）：俄罗斯剧作家，把他的戏剧《瑟西女巫》（*The Sorceress*）改编成柴科夫斯基歌剧的剧本。

《女巫》。

10月初，作曲家到圣彼得堡参加爱德华・纳普拉夫尼克的《哈罗德》(*Harold*)的首演，并与其他作曲家如尼古拉・里姆斯基—科萨科夫、亚历山大・格拉祖诺夫(Aleksandr Glazunov)和安纳托利・利亚多夫(Anatolii Liadov)见面。

1887年1月19日，新版《铁匠瓦库拉》(《女靴》)在莫斯科大剧院首演。这次演出对作曲家的未来有着深远的影响，因为它标志着柴科夫斯基第一次成功地尝试担任指挥。也许是因为作曲家本人在场，这部作品获得了巨大成功，但在节目单上只持续了两季。3月5日，他再一次以指挥的身份参加了圣彼得堡爱乐协会(St. Petersburg Philharmonic Society)为他个人作品举办的音乐会。此时柴科夫斯基开始考虑冒险到国外进行旅行演出。春天的大部分时间他都待在麦达诺沃(Maidanovo)，为《女巫》进行管弦乐编曲。5月底，柴科夫斯基又一次动身去高加索看望他的弟弟安纳托利，他乘汽船沿伏尔加河顺流而下，从下诺夫哥罗德(Nizhny Novgorod)到阿斯特拉罕(Astrakhan)，经由里海(Caspian Sea)到达巴库(Baku)，然后到达第比利斯和波哲姆(Borzhom)。在波哲姆他收到了老朋友尼古拉・康德拉迪夫的电报，他在亚琛(Aachen)，已经病入膏肓。[①] 7月15日，柴科夫斯基到达亚琛，目睹了康德拉迪夫临终前的极度痛苦，深受震撼，在随后的一个多月里，他一直在思考上帝、生命和死亡。

10月20日，他的新歌剧《女巫》在圣彼得堡马林斯基歌剧院上演，柴科夫斯基又一次担任指挥。尽管他个人受到热烈欢迎，但观众对这部歌剧反应冷淡。到第七天晚上，剧院里只有半数观众出席，这部戏很快就被撤下。11月14日，柴科夫斯基在莫斯科成功地指挥了另一场个人作品音乐会，包括他的第四管弦乐组曲《莫扎特风格曲》(*Mozartiana*)(作品第61号)。12月末，他第一次以指挥家的身

---

① 尼古拉・康德拉迪夫(1837—1887)，一位富裕的地主，毕业于法律学校，柴科夫斯基同性恋圈内的朋友。关于他们的关系，见TQM，p. 140—144，361—363，476—478。

份开始欧洲旅行，在莱比锡、柏林、布拉格、汉堡、巴黎和伦敦举办音乐会。旅程非常成功，特别是在布拉格、巴黎和伦敦。在那儿他还见到了好几位著名的作曲家，（包括勃拉姆斯、格里格[Grieg]和德沃夏克[Dvotřák]），并且跟许多著名的音乐家建立了良好的关系。

1888年3月中旬，柴科夫斯基回到俄罗斯，到塔甘罗格看望了伊波利特，又到第比利斯看望安纳托利，直到4月中旬才回家。此时他已搬到佛洛罗夫斯克（Frolovskoe）的新家。跟麦达诺沃一样，这也是克林附近的一个村庄。他开始写一部新的交响乐——《第五交响曲》，灵感来自于他的老朋友尼古拉·康德拉迪夫的死亡。11月5日，这部作品在圣彼得堡首演，作曲家亲自担任指挥，受到欢迎，尽管演出后的评论有些令人沮丧。11月末，柴科夫斯基来到布拉格，成功地指挥了《叶甫盖尼·奥涅金》的演出。

12月，他回到佛洛罗夫斯克，休整6个星期，以便为芭蕾舞剧《睡美人》（*The Sleeping Beauty*）（作品第66号）谱曲。《睡美人》以一个古老的法国童话故事为基础，受圣彼得堡剧院经理们的委托而作。柴科夫斯基热情高涨地投入工作，直到1889年1月末，他不得不放下手头的工作，开始另一轮音乐会旅行。1月31日，他出现在科隆的音乐会上。此后，他到了美茵河畔法兰克福（Frankfurt-am-Main）、德累斯顿、柏林、莱比锡、日内瓦，最后又北行回到汉堡。在那儿，他发现自己跟勃拉姆斯住在同一个旅馆。柴科夫斯基非常欣赏勃拉姆斯的音乐，一直喜欢他的《第五交响曲》除终曲之外的音乐会演奏。3月底按日程安排去伦敦之前，柴科夫斯基在巴黎逗留了几个星期。最后，他取道地中海（Mediterranean）回到俄罗斯，游览了黑海（the Black Sea）上的巴统（Batum），到第比利斯看望了他的弟弟安纳托利。为了庆祝他的来访，当地的音乐协会再一次举办他的个人作品音乐会。夏天他照例是在乡下的家中度过，忙于《睡美人》的收尾和管弦乐编曲。

秋天的大部分时间，柴科夫斯基往返于圣彼得堡和莫斯科之间，指挥他本人和鲁宾斯坦的作品音乐会（在后者的周年纪念活动上），

并在马林斯基歌剧院排练他的新芭蕾。1890年1月3日,《睡美人》首演,由马里乌斯·彼季帕(Marius Petipa)担任舞蹈设计,它制作精良,美轮美奂。亚历山大三世和王室参加了前一天的彩排,他对这部剧非常满意。

1月14日,柴科夫斯基去了佛罗伦萨,在那儿开始创作另一部歌剧《黑桃皇后》(*The Queen of Spades*)(作品第68号),他的弟弟莫戴斯特把普希金的这本小说改编成了歌剧剧本。柴科夫斯基以前所未有的热情投入这部歌剧的创作。他激情四射,一气呵成,只用44天就完成了编曲。从柴科夫斯基的信中我们可以看到,在创作过程中,他逐渐融入作品,跟其中的人物和人物行为产生了共鸣。"我食不甘味,夜不能寐,几乎丧失了快乐的性情,一句话,丧失了所有健康因素,"歌剧完成后不久他给朋友写信,"但我的确完成了一件英雄壮举,只用7个星期就写了一部伟大的歌剧。"①在其他地方他还写道,"我是带着一种令人难以置信的激情和兴奋写这部剧的,而且,实际上我经历了故事中发生的所有事情,竟一度害怕那个老妇人的幽灵会出现。我希望我这种作家的骚动和全神贯注能够在观众的心中产生回应。"②

1890年12月7日,《黑桃皇后》在圣彼得堡首演,就像几乎所有柴科夫斯基的主要作品一样,公众和评论界对它的直接反应各不相同。尽管柴科夫斯基从不怀疑个人艺术的质量,对这些不利的反馈他还是感到由衷的谦虚和敏感。此外,他本人一贯倾向于抨击自己的作品,而且作品一经完成便失去对它的兴趣,但对《黑桃皇后》他不是这样。虽然很多人对这部作品持怀疑态度,他却坚信这部歌剧的音乐实属世界一流。后世的判断证明他是正确的。

1890年夏天,柴科夫斯基是在佛洛罗夫斯克度过的,对他的歌剧进行最后的润色,并创作六重奏《佛罗伦萨回忆》(*Souvenir de*

---

① PSS,第15b卷:p. 107。
② PSS,第15b卷:p. 237。

Florence)(作品第 70 号)。12 月 17 日,他到基辅(Kiev)出席《黑桃皇后》的制作,演出非常成功。

在柴科夫斯基与娜杰日达·冯·梅克夫人最后这 10 年的通信中,双方初期的那种感伤和热情已经逐渐消退。她的经济资助持续了十几年,而且最终两人都已经习惯彼此,以至于他们觉得整个情况就是一件平静又平凡的事实。然而,从理论的探讨到亲密的倾诉,他们的通信一直保持高度的心智水平。1890 年 9 月,柴科夫斯基收到了冯·梅克夫人的信,说她濒临破产,因此无法继续资助他。这个消息如此突然,它深深地伤害了柴科夫斯基,他为此情绪低落了好长时间。

对《黑桃皇后》的满意之情让柴科夫斯基又接受了皇家剧院的另外两项委托,创作歌剧《约兰达》(*Iolanta*)和芭蕾舞剧《胡桃夹子》(*The Nutcracker*),同时,他还接受了为庆祝纽约卡耐基音乐厅落成去美国指挥他本人作品的邀请。3 月 6 日,他离开佛洛罗夫斯克,前往巴黎指挥 3 月 24 日爱德华·科洛纳(Edouard Colonne)乐团演奏的他的个人作品音乐会。演出非常成功,然而此时他收到妹妹亚历山德拉去世的消息,这彻底破坏了他的愉快心情。

尽管如此,他还是踏上了美国巡演之旅。1891 年 4 月 6/18 日,柴科夫斯基从勒阿佛尔(le Havre)乘船出发,14/26 日到达纽约。在旅途及出访美国期间,他一直坚持写日记,记录他的经历。柴科夫斯基总共指挥了 6 场个人作品音乐会:在纽约 4 场、巴尔的摩一场、费城一场。他还游览了尼亚加拉瀑布。美国东道主的热情好客以及对他音乐的热情,深深地打动了柴科夫斯基,给予他极大的鼓舞。5 月 9/21 日,他乘船离开纽约回到汉堡,对这次美国之行非常满意。

回国后,柴科夫斯基重新回到芭蕾舞剧《胡桃夹子》(作品第 71 号)的创作中。这部剧以 E·T·A·霍夫曼(E. T. A. Hoffman)的幻想故事为基础,(但依据的是亚历山大·大仲马[Alexandre Dumas père]的版本)。6 月底谱曲结束,紧接着他又开始创作独幕歌剧《约兰达》(作品第 69 号),讲的是一个瞎眼公主的故事,背景是

中世纪的埃克斯普罗旺斯(Aix-de-Provence)。除此之外,柴科夫斯基还以普希金模仿波兰诗人亚当·米茨凯维奇(Adam Mickiewicz)所作的一首诗为基础,创作了交响叙事曲《司令官》(作品第78号)。11月4日,柴科夫斯基去莫斯科参加《黑桃皇后》在莫斯科大剧院的首演,并在画家兼指挥家亚历山大·西洛第(Aleksandr Siloti)举办的一场音乐会上指挥《司令官》。这一次,这部歌剧获得了巨大的成功,但演出之后,柴科夫斯基对《司令官》产生了强烈的反感并且撕毁了乐谱,在他去世之后,这部作品才被重建。

1891年末,柴科夫斯基开始了新一轮音乐会巡演。这一次,他先去了基辅和华沙,然后又到了德国。他从华沙取道柏林到了汉堡,为的是参加古斯塔夫·马勒(Gustav Mahler)指挥的《叶甫盖尼·奥涅金》的首演。在生命的最后几年里,柴科夫斯基经常被强烈的思乡之情困扰,无论何时,只要离开俄罗斯,他就想家。这一次他甚至放弃了原定于荷兰的一场音乐会,改道去了巴黎,然后回国。2月底,柴科夫斯基去圣彼得堡指挥他的《罗密欧与朱丽叶》以及《胡桃夹子组曲》(*the Nutcracker Suite*)的首演,观众们热情高涨,好评连连。

1892年4月5日,柴科夫斯基搬进了克林附近的另一处新家。这一次他在城郊找到了一所更大的房子,就在彼得堡公路旁边,周围是田地和森林。4月底,他在莫斯科伊凡·普里亚尼奇尼科夫的私人歌剧院(Ivan Prianishnikov's Private Opera)成功地指挥了古诺(Gounod)的《浮士德》(*Faust*)、安东·鲁宾斯坦的《恶魔》(*Demon*)和《叶甫盖尼·奥涅金》。5月,柴科夫斯基开始创作一首降E大调交响曲,到10月的时候,他为此曲制定的计划已基本完成,但他不太满意。大约一年之后,它们成为只有一个乐章的《第三钢琴协奏曲》(*Third Piano Concerto*)(作品第75号)以及为钢琴和管弦乐队所做的《降E大调行板和终乐章》(*the Finale for Piano and Orchestra*)(作品第79号)的基础,作曲家去世之后,塔涅耶夫重新创作此曲。6月初,柴科夫斯基与他的外甥鲍勃·达维多夫一起出国到维希(Vichy)(法国)进行短暂治疗,并在巴黎待了一段时间。

7月7日，他回到圣彼得堡，4天后回到克林，处理《胡桃夹子》和《约兰达》的校样。1892年初，柴科夫斯基计划到维也纳指挥一场音乐会。但到达之后才发现参加演奏的是一支拼凑成的管弦乐队，而且音乐会是在一家饭店里举行，他不胜其怒，拂袖而去。奥地利钢琴家安东·多尔（Anton Door）是他在莫斯科音乐学院的朋友，从19世纪70年代晚期以后两人就没再见面，这一次见面，多尔发现柴科夫斯基看上去比实际年龄要大，对此他并不奇怪。离开维也纳之后，作曲家去了提洛尔（Tytol），受德国钢琴家苏菲·门特（Sophie Menter）之邀到伊特城堡（Castle of Itter）作客，然后他又去了布拉格，参加《黑桃皇后》的首演。11月初，柴科夫斯基不得不回到圣彼得堡参加《约兰达》和《胡桃夹子》的彩排，他原本打算把两部戏做双场。

12月6日，制作精良的歌剧《约兰达》和芭蕾舞剧《胡桃夹子》一起在马林斯基歌剧院上演，沙皇和皇室成员观看了演出。歌剧由爱德华·纳普拉夫尼克指挥，芭蕾舞剧由里卡多·德里戈（Riccardo Drigo）指挥。亚历山大三世对两部作品都很热情，但是公众好像不太喜欢《约兰达》的音乐。《胡桃夹子》更幸运一些：大多数评论家都赞扬它的音乐和编舞。12月12日，柴科夫斯基离开首都，对自己的新作受到的不冷不热的欢迎倍感失望。

这一次，他去瑞士看望了以前的家庭教师范妮·德巴赫。在给兄弟尼古拉的信中，他写道，"往事历历在目，栩栩如生地浮现在眼前，我好像呼吸到了沃金斯克的空气，听见了妈妈的声音。"①1892年的最后几天，柴科夫斯基是在巴黎和布鲁塞尔度过的。1893年1月2日，他在布鲁塞尔成功地指挥了一场个人专场音乐会，然后取道敖德萨（Odessa）回家。

作曲家在敖德萨被宴请招待了近两个星期。他指挥了五场柴科夫斯基专场音乐会，指导《黑桃皇后》的制作，还参加了几次为他举行的宴会。2月初，他回到克林，恢复了自信和灵感，开始创作《B小调

---

① PSS，第16b卷：p. 213。

第六交响曲》(*the Symphony No. 6 in B Minor*)。他的创作热情如此高涨,以至于在回来一周后,这部交响曲的第一部分就已基本完成,而且其余部分已经在他头脑中有了清晰的轮廓。

3月11日,柴科夫斯基到达哈尔科夫,参加事先安排的音乐会。一大群人等候在火车站上,欢迎这位伟大的作曲家。在本次音乐会上,柴科夫斯基指挥了他的《第二交响曲》、《暴风雨》以及《1812序曲》,3天后,公众对这场音乐会的反应超过了之前所有的预料:欢呼和好评如潮水般连绵不绝,柴科夫斯基一出现在门口,就被人们举起来抬到了他的马车上。

3月18日,柴科夫斯基从哈尔科夫返回,继续创作他的新交响曲。他完成了终曲,接着又开始写第二乐章。5天之内,整部作品的梗概基本完成。8月中旬完成乐谱之后,他给出版商彼得·尤尔金森写信,"我以我的人格担保,我从来没有对自己如此满意,如此骄傲和快乐地知道我做了这么了不起的事情!"[①]

4月,受彼得·尤尔金森的委托,柴科夫斯基开始创作《十八首钢琴小品》(*the Eighteen Pieces for Piano*),作品第72号,以及诗人丹尼尔·拉索斯(Daniil Rathaus)作词的6首歌曲。5月,他到圣彼得堡、莫斯科下诺夫哥罗德旅行,看望了他的兄弟安纳托利,他现在是这座城市的副市长。在彼得堡期间,他与尼古拉·里姆斯基一科萨科夫和年青一代的作曲家如亚历山大·格拉祖诺夫、安纳托利·利亚多夫的会面更加频繁,更加卓有成效。

5月13日,作曲家动身去英国,接受早些时候剑桥大学授予他的荣誉音乐博士学位。伦敦爱乐协会(London Philharmonic Society)打算举办两场音乐会,让所有近期获得剑桥大学荣誉学位的外国音乐家在音乐会上指挥他们的作品。5月20/6月1日,柴科夫斯基在第一场音乐会上指挥了他的《第四交响曲》,获得巨大成功。从5月31日到6月12日,剑桥大学为本校的音乐协会举办了周年庆祝活

① PSS,第17卷:p. 165。

动(the Jubilee of the University Musical Society),其中有一场五位音乐博士作品音乐会,包括博伊托(Boïto)、圣－桑斯、布鲁赫(Bruch)、柴科夫斯基和格里格(Grieg)(最后一位音乐家由于健康原因,没有出席)。这是柴科夫斯基第一次指挥英国人演奏的《里米尼的弗兰西斯卡》,然后他参加了“彩排晚宴以及更多的招待会”。第二天举行了荣誉博士学位授予仪式。6月2/14日,作曲家离开伦敦前往巴黎,去放松一下三个星期来的紧张和疲惫。几天后,他到达提洛尔,跟苏菲·门特和俄国著名钢琴家瓦西里·萨佩尔尼科夫(Vasilii Sapelnikov)共度一周。1893年6月18日,柴科夫斯基回到俄罗斯。

柴科夫斯基在国外的时候,来自莫斯科和圣彼得堡的噩耗如潮:他音乐学院的朋友卡尔·阿尔布雷克特(Karl Albrecht)和社会故友康斯坦丁·希洛夫斯基去世。6月末,弗拉基米尔·希洛夫斯基去世,此外还有阿列克赛·阿普赫京和尼古拉·兹韦列夫(Nikolai Zverev)教授也去世了。

8月下旬,柴科夫斯基到汉堡做短暂出访,出席古斯塔夫·马勒指挥的《约兰达》的演出。回来后,他到下诺夫哥罗德看望了弟弟安纳托利和家人。

8月末,柴科夫斯基终于为他的新交响曲想好了标题,这件事情写在他9月20日给出版商彼得·尤尔金森的未出版的信中。[1] 作曲家决定叫它《激情交响曲》(*Pateticheskaia Simfoniia*),这个名字在俄语中的意思跟贝多芬的F小调奏鸣曲《热情》(*Apassionata*)(作品第57号)的含义基本相似,也就是“慷慨激昂”的意思;它的法语名字《悲怆交响曲》(*Symphonie Pathétique*)更有名,意为“受难交响曲”。柴科夫斯基取的名字不包括这个法语翻译的内涵。

9月,他忙于《第三钢琴协奏曲》(*Third Piano Concerto*)的创作,而且开始思考写一部新歌剧的可能性。他脑子里已经有了几个想法:一个是莎士比亚的《威尼斯商人》(*Merchant of Venice*),另一

---

① TLD,p. 28,注释64。

个是《纳尔和达玛扬蒂》（*Nal and Damaianti*）（改编自瓦西里·朱可夫斯基[Vasilii Zhukovsky]的《摩诃婆罗多》[*Mahabharata*]），但特别吸引他的是乔治·艾略特（George Eliot）的小说《吉尔菲尔先生的爱情故事》（*Mr. Gilfil's Love-Story*）。

对于即将到来的音乐会季节，柴科夫斯基的日程安排得满满的。10月16日，他计划在圣彼得堡的一次音乐会上首次指挥他的新交响曲。11月27日，他将返回圣彼得堡指挥音乐会；12月4日，他将现身莫斯科的一次音乐会，尽管1月15日和29日他在圣彼得堡有两场音乐会要参加；3月，他将到阿姆斯特丹进行巡演，4月到赫尔辛基，5月到伦敦。此外，还有来自敖德萨、哈尔科夫、华沙、美茵河畔法兰克福和其他一些地方邀请他去开音乐会。

五

1893年10月初，柴科夫斯基完成《第三钢琴协奏曲》的谱曲，此时有两位年轻的大提琴家来克林造访：一位是他的老朋友和以前的学生安纳托利·布兰杜科夫，另一位新朋友是前程似锦的年轻音乐家尤里安·波普拉夫斯基（Iulian Poplavsky），作曲家非常高兴。10月8日，他和两个客人一起去了莫斯科，10月9日，他由莫斯科启程去圣彼得堡。

10月10日，柴科夫斯基到达圣彼得堡。[①] 他计划几天后动身去莫斯科参加俄罗斯音乐协会举办的一场音乐会，就暂住在弟弟莫戴斯特的公寓里，他们的外甥鲍勃·达维多夫也住在这儿。这套公寓位于马拉娅·莫尔斯卡娅和格罗克瓦娅（Gorokhovaia）大街的拐角处，是柴科夫斯基到来前几周才租的。

柴科夫斯基在首都逗留的第一周忙于排练交响乐，闲暇时帮助弟弟和外甥整理新公寓。以后的几天，他拜访亲朋好友、进行商业谈

---

① 关于柴科夫斯基最后一次在圣彼得堡逗留的情况，见 TLD，p. 49—191。

判、写信、光顾剧院和饭店。

10月20日晚上，柴科夫斯基到莱内饭店（Leiner's restaurant）用餐，他和兄弟经常光顾这家饭店。回来时已经很晚了，柴科夫斯基感到肚腹非常难受。到早晨的时候，他的病情加重，但他把这当成了平常的"小病"，按照惯例，应该很快就过去。然而这一次他的情况不断恶化，自我治疗一点起色都没有。将近晚上的时候，莫戴斯特被迫请来了他们家的老朋友，瓦西里·伯腾森（Vasilii Bertenson）医生。医生没有确诊他得的是什么病，但确定病人的情况极其危险（不断的腹泻和呕吐、极度虚弱、胸部和腹部疼痛），就请来他的兄长列夫·伯腾森（Lev Bertenson），他是彼得堡著名的内科医生，更有经验。[①]

列夫·伯腾森一到，马上就确诊，柴科夫斯基患的是流行性霍乱（Asiatic cholera），已经到了非常严重或者说是发冷的阶段。这时（大约晚上11点），病人的生命危在旦夕：他开始痉挛，头和四肢开始变成深蓝色，体温下降。整个晚上，医生采取了最有力的措施，包括不间断地一次几个人同时按摩作曲家的身体，注射麝香、樟脑和其他当时的科学知识推荐的药物。到10月22日早晨，柴科夫斯基的情况有了很大的好转；这天早晨，警方接到柴科夫斯基病情的通报，第二天，圣彼得堡的报纸刊登了官方声明，说柴科夫斯基感染了霍乱。

瓦西里·伯腾森后来离开了彼得堡，没有参与柴科夫斯基的进一步治疗，其他两位医生亚历山大·赞德（Aleksandr Zander）和尼古拉·马莫诺夫（Nikolai Mamonov）接替他的工作。[②] 他们轮流守护在病人床前，主治医生列夫·伯腾森不时过来探望。随着病情的

---

① 列夫·伯腾森（1850—1929）：从1897年起担任宫廷内科医生，在圣彼得堡的上层社会行医；更多关于伯藤森的信息，见N·O·布林诺夫（N. O. Blinov），《P·I·柴科夫斯基的临终患病和死亡》（*Posledniaia bolezn'I smert' P. I. Chaikovskogo*, Moscow, 1994），p. 11—15（下称PBC）。

② 亚历山大·赞德（1857—1914），内科医生，从1896年起担任米哈伊尔·尼古拉耶维奇大公的私人医生，从1887年起担任宫廷医生；尼古拉·马莫诺夫（1869—?）：内科医学专家，后来成为安纳托利·柴科夫斯基的私人医生；关于两位医生的更多信息，见PBC, p. 18—20。

不断发展，伯滕森医生越来越担忧，因为柴科夫斯基的肾脏已经停止工作了。但他还在犹豫是否使用当时认为有效的一个办法，即，将病人浸在热水中，因为柴科夫斯基和他的家人对这种疗法有一种迷信的恐惧：当年，他的母亲也得了霍乱，她就是在使用这种热水浴疗法时死的。

10 月 22 日的时候，柴科夫斯基曾一度认为他的生命保住了，然而其他办法都不奏效，第二天早晨，他的精神状态明显陷入危机，认为自己已然康复无望。他的肾脏停止工作，造成血液逐渐中毒。10 月 24 日，他的情况已经十分危急，医生终于下定决心给他洗热水浴，但是太迟了，这种治疗也毫无效果。

10 月 24 日一整天，柴科夫斯基不断地昏迷、说胡话；将近晚上的时候，他的脉搏渐弱，呼吸开始困难。晚上 10 点以后，病人已经救治无望。作曲家几乎没有再恢复意识，10 月 25 日凌晨 3 点 15 分离开人世。导致死亡的直接原因是肺水肿和心功能衰竭。他临终时在场的有：他的兄弟莫戴斯特和尼古拉·柴科夫斯基、外甥弗拉基米尔·达维多夫和医生尼古拉·马莫诺夫。

10 月 25 日早晨，几家报纸刊登简短公告，公布了柴科夫斯基去世的消息。他去世的公寓进行了消毒，逝者的尸体停放其间，供公众瞻仰。白天，前来吊唁的人逐渐增多，在公寓里举行了两次追悼会。9 点钟之后，在卫生官员的坚持下，棺材被盖上，在以后的两天里没有再打开。这期间，成百上千的人前来跟作曲家告别，屋内摆放了几十个花圈，又举行了几次悼念仪式。

报纸刊登了关于柴科夫斯基病情的报告，以及对逝者的医生、亲属和朋友的采访，还刊载了无数表达悲痛的电文。早在 10 月 25 日，亚历山大三世就宣布，葬礼将在彼得堡举行，葬礼的一切费用均由沙皇的个人金库支付。10 月 28 日，在喀山大教堂(Kazan Cathedral)举行过丧礼之后，大群公众组成的队伍沿涅夫斯基(Nevsky)大街而下，其中包括来自于不同城市、组织和机构的几十个代表团，作曲家的尸体在圣亚历山大·涅夫斯基修道院的季赫温墓地(the Tikhvin

Cemetery of St. Alexander Nevsky Monastery)下葬。

柴科夫斯基的逝世在公众中引起了强烈的反响，人们纷纷尖锐地指责为他治病的医生。尽管上层社会成员中极少有人患霍乱，但圣彼得堡是当时霍乱疫情的中心之一，柴科夫斯基在这样一个地方得上这种病，也不足为奇。报纸报道说，作曲家向来对胃病很敏感，就在那年夏天，他还得过轻症霍乱（一种轻度的霍乱），不过痊愈了。在彼得堡期间他经常喝没有煮开的水（这是通常的感染途径），10 月 21 日早晨，他喝了一杯洪亚底碱水（Hunyadi alkaline water）想进行自我治疗，但他错了，这恰恰促进了致病的弧菌的发展。

唯一的问题是：柴科夫斯基可能是在哪儿被感染的，是在莱内饭店还是在家里？因为不同的证据显示，他在两个地方都喝过没有煮开的水。不过这个问题、甚至是越来越激烈的对饭店不严格操作的批评，都已经不重要了，因为显然柴科夫斯基本人太轻率、太粗心；当然，他也不是唯一一个忽视基本卫生措施的人。

然而，对病人的治疗就是另外一回事情了。在这一点上，所有的责任都必须由几个具体的医生承担，他们不可避免地成了大家愤怒攻击的目标。人们指责列夫·伯腾森和他的助手们无能、缺乏治疗霍乱的实践经验、耽搁使用热水浴、对现代疗法无知，鉴于他们不愿意跟更有经验的同事商讨怎样治疗霍乱病人，有人甚至指责他们的傲慢是犯罪。

莫戴斯特发表了两篇解释性文章，为医生辩护。[1] 在第一篇文章中，他极其详细地描述了病人病情的发展；在第二篇文章里，他称医生已经尽了一切可能挽救他兄长的生命，他及他的家人对为病人治疗的医生没有丝毫抱怨或类似的情绪。除此之外，莫戴斯特对他们"对作曲家真诚的、无可指摘的彻底治疗"，表示深深的谢意。[2]

1893 年 11 月 6 日，在一场纪念柴科夫斯基的音乐会上，他的

---

① 1893 年 11 月 1 日，《新时代》（*Novoe vremia*）和《新闻和证券交易所报》（*Novosti i birzhevaia gazeta*）首次解释或者（更确切地说）描述了作曲家的病情。

② 《给编者的信》，《新时代》，1893 年 11 月 7 日。

《第六交响曲》(*Sixth Symphony*)首次被演奏，这引发了第二次公众情绪浪潮。震惊于近期悲剧的人们对交响曲中好几个乐段的葬礼气氛特别敏感。很多听众(包括一些为报刊写音乐会报导的记者)都觉得这是柴科夫斯基为自己写的安魂曲。不久之后就有谣言传出，说柴科夫斯基可能是服毒自杀，尽管这些谣言都是口头形式的；不仅是当时，而且很久之后，也没有任何报刊、杂志或书籍刊载关于他有意服毒自杀的线索。

柴科夫斯基的同代人对他的去世深受打击。这是俄罗斯和世界艺术无法弥补的损失，它发生的时间更加剧了人们的悲痛：柴科夫斯基是在满怀创作力量和计划、在荣誉和艺术成功的巅峰时期走进坟墓的。导致他死亡的原因和环境因素自然立刻就成为加强公众注意力的主题。各种报刊都详细地叙述这一悲剧事件的所有细节和来龙去脉，口头谣传更加不遗余力地在不同场合，包括皇室、商人俱乐部等地方对此大肆渲染，后来的传记文学中也有反映。

一系列自相矛盾的叙述对原有的确切信息妄加补充，导致出现了最无根据的谣言和臆测。其中的某些谣传是如此根深蒂固，后来竟企图成为这一事件的“根本真相”，而柴科夫斯基的亲属、沙皇政权、苏联政府等被说成是有意隐瞒了这些真相。然而，最近研究发现的事实，让我们能更准确地重建柴科夫斯基生命最后几天发生的事情，揭示有关他死亡的各种轰动性推测的来源，从而证明它们都是毫无根据的。

随着时间的推移，关于作曲家自愿弃世的传说变得越加持久。这些不同的版本大致可以归纳为两种理论。第一种是“隐藏自杀”论：其根据是，柴科夫斯基因为爱情得不到回应而倍受折磨，有意寻死，经常喝没有煮开的水，希望能染上霍乱，而染上霍乱之后，又故意拖延不叫医生来，直到他确信疾病已经侵入太深，没有治愈的可能。

第二种是“被迫自杀”论：他跟一位皇室最高级成员有过同性恋接触，这件事情不可避免地会被曝光，他一直担心公众丑闻(或者甚至是刑事审判)，因此，柴科夫斯基服用了一种慢性毒药，它的效果跟

霍乱的典型症状很相似，这样，他的家人和医生就可以解释他是死于一种致命的疾病，属正常死亡，也就因此保全了他自己和家人的名誉。

这种理论还有一个广为流传的变体，说是亚历山大三世本人命令柴科夫斯基自杀的。20 世纪 80 年代，被迫自杀论又有了另一个版本，并受到广泛关注，按照这种说法，柴科夫斯基成了名誉法庭的牺牲品，他以前在法律学校的一个同班同学（以同样推测的同性恋丑闻为罪名）亲自判处他死刑。这一版本基本上是对旧传闻的详细描述，但被当作一种学术性阐释为人们所接受，而且还发表在一家英国音乐杂志上。[①] 实际上，这个故事得出的主要结论极具煽动性，以至于使柴科夫斯基的死亡从茶余饭后的议论，变成了主流和学术报刊的文学幻想，成为人们热议的话题，并引发了一系列的特殊研究。[②]

因为这种新说法隐含的论点跟柴科夫斯基死于自杀的传统说法相一致（害怕他犯法的习惯被曝光、忽视卫生措施、关于病情进展自相矛盾的证据），学者们被迫分析了所有证据。同时，他们对有关柴科夫斯基死亡的不同传说所反映的问题和与事实间的差距重新做了研究。[③]

最近的研究显示，鉴于 19 世纪晚期俄罗斯的社会态度、性道德观念和刑事犯罪状况，以及柴科夫斯基身居社会高层、宫廷内部及皇室家族对同性恋的同情态度，涉及作曲家的绯闻和压抑根本就不可

---

① 亚历山德拉·奥尔洛娃（Aleksandra Orlova），〈柴科夫斯基：最后一章〉（"Tchaikovsky: The Last Chapter"），见《音乐与文学》（*Music & Letters*）第 62 期（1981）：p. 125—145，及她的著作《柴科夫斯基自画像》（*Tchaikovsky: A Self-Portrait*，Oxford，1990），p. 406—414。

② 波兹南斯基，《柴科夫斯基的自杀：神话和现实》，p. 199—220。作者同前，《柴科夫斯基的自杀》；戴维·布朗（David Brown），《柴科夫斯基：传记和批判性研究》（*Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*，4 卷本，New York，1978—1991）；作者同前，《难忘的柴科夫斯基》（*Tchaikovsky Remembered*，London，1993），p. 207—226。V·索科洛夫，《悲剧前后：P·I·柴科夫斯基死亡文件》（*Do i posle tragedii: smert' P. I. Chaikovskogo v dokumentakh*），《旗帜》（*Znamia*）第 11 期（1993）：p. 144—169；理查德·塔鲁斯金，《感伤的交响乐作曲家》，p. 26—40；PBC；TLD。

③ 例如 PBC；TLD。

能存在。关于有一种毒药能模仿霍乱症状的说法，也是无稽之谈：当时没有一种药能够满足这些必要条件。①

苏联微生物学家尼古拉·布利诺夫(Nikolai Blinov)从医学角度对这个问题做了特别阐释。通过分析1893年之前俄国对霍乱的属性、阻断以及治疗的观点，布利诺确定，柴科夫斯基的医生严格地按照当时医药科学推荐的方法为他做了治疗。在作曲家发病的第一个晚上，他们成功地从霍乱手中挽救了他的生命，统计资料显示，百分之九十以上的死亡都发生在这一阶段。但是由于一些他们无法控制的原因，治疗开始得太晚，而且，医生们无法阻止霍乱后的并发症，这是导致柴科夫斯基死亡的最终原因。只有现代医学治疗能救得了他。②

因为柴科夫斯基不是死于霍乱本身(这在10月21至22日晚间可能发生)，而是这种疾病无法避免的后果(最终是肺水肿和心脏功能停止)。10月25日，逝者的棺椁对公众开放，这跟普遍的卫生原则相违背，而这只能说明：在柴科夫斯基死亡两天前，霍乱杆状菌就已经停止活动。无论如何，在作曲家生病期间和随之进行的向作曲家遗体告别的过程中(10月25至27日)，公寓已经采取了卫生和消毒措施，没有一个跟柴科夫斯基接触过的亲属、仆人或者朋友感染上这种病，这是这些措施有效的另一个证据。

对于救治医生设计隐瞒柴科夫斯基自己服毒这种理论，布利诺夫仔细研究了为柴科夫斯基治病的医生的传记和当时普遍的医德水平，他得出结论：对这些人来说，这样的阴谋是无法想象的。③

仔细研究报导柴科夫斯基生病和死亡消息的报纸和一系列的传记，我们就可以解释为什么这场悲剧目击者们的证词之间具有诸多实质性矛盾。除了客观因素(例如，医生和家庭成员对柴科夫斯基病情的不同看法、对事件的即时评价与事后再建的心理差别，等等)，我

---

① 波兹南斯基，《柴科夫斯基的自杀》，p. 199—220。

② PBC，p. 31—34.

③ 同上，p. 10—28。

们还可以列举一系列的主观因素，它们导致了事件当时人们对官方说法（霍乱）的不信任。

首先，我们必须注意，媒体在报导这位作曲家患病的消息时，起了推波助澜的作用。为了争抢热点新闻，各家报纸不惜采用不准确、曲解的，甚至是虚假的信息（柴科夫斯基的朋友歌唱家尼古拉·菲格纳情绪化的陈述，被当成"伯藤森医生的观点"；对列夫·伯藤森本人的采访写得如此仓促，以至于柴科夫斯基死亡的时间竟然成了10月24日；等等。）[①]

另外，随后几年出版的传记帮忙制造了混乱。瓦西里·伯藤森从10月22日起就离开了圣彼得堡（他只是10月26日从莫斯科发了一封慰问电报），他在1912年的传记中却叙述了整个事件，好像作曲家临终的几天里，他一直守护在他的床边，尽管他先前确实请莫戴斯特为他描述了整个事件，"以帮助他恢复记忆"（1911年1月1日的信）。[②]

20世纪40年代，作曲家的外甥尤里·达维多夫和演员尤里·尤罗夫（Iurii Iurev）合作写了一本回忆录，说10月20日晚上他们跟柴科夫斯基一起在莱内饭店吃饭，骇人听闻地描述了那顿"夺命晚餐"，而实际上，他们当时根本就不在场。以上两个例子中当事人的这种许可心理动机很容易解释：与这位伟大作曲家亲近的人觉得他们可以歪曲事实，以便使自己作为目击者的作用更加重要。[③]

通过仔细分析，我们发现，针对柴科夫斯基的关于"皇室愤怒"的各种谣言也只不过是杜撰，以求引起轰动效应。亚历山大三世非常

---

① TLD，p. 94—95，p. 117—118.

② GDMC，B10，no. 8，p. 471.

③ TLD，p. 76—78；PBC，p. 89—90，注释；波兹南斯基，《神话背后的柴科夫斯基》（*Tchaikovsky: The Man Behind the Myth*），《音乐时代》（*Musical Times*）第4期（1995），p. 182。跟尤里·达维多夫一样，谢尔盖·贾吉列夫在后来的回忆录中，也屈服于夸大个人作用的诱惑，他"回忆"在亚历山大德林斯基剧院跟柴科夫斯基（在现实生活中，他从没见过柴科夫斯基）见面的情景，并且回忆与里姆斯基－科萨科夫和尼古拉·菲格纳一起，处理作曲家的尸体；见理查德·巴克尔（Richard Buckle），《贾吉列夫》（*Diaghilev*，London，1969），p. 23—24，及TLD，p. 134，139。

崇拜柴科夫斯基的才华,皇室成员经常观看柴科夫斯基的音乐会和芭蕾舞剧,他们还购买柴科夫斯基的新作品,在家中演奏。作为一位公民,柴科夫斯基的卓越功绩也获得了赏识:除了终身享受津贴外,他还被授予圣弗拉基米尔奖章,沙皇还赠送给他一枚昂贵的戒指,作为个人礼物。根据康斯坦丁·康斯坦丁诺维奇大公(Grand Duke Konstantin Konstantinovich)1893 年 10 月 26 日的日记,他的去世"让沙皇和皇后极度悲痛"。"我真为他感到难过,这多么令人失望!"接到柴科夫斯基去世的消息后,沙皇 10 月 25 日在给宫廷部长(Minister of Court)伊拉里翁·沃龙佐夫一达什科夫(Illarion Vorontsov-Dashkov)的信中如是说。同一天,他发布消息,决定自己出资为作曲家举行国葬,而且亲自修订纪念活动的计划。很难想象,假如柴科夫斯基生前就失去了皇室的好感,在他死后,沙皇会把这样的注意力放在他身上。①

最近几年发现的一系列文件充分可靠地证明,自杀论没有历史、心理以及医学基础,也没有发现任何支持它的证据。1893 年 10 月 28 日的埋葬证书现存于圣亚历山大·涅夫斯基修道院档案馆,证明柴科夫斯基的确死于霍乱。② 柴科夫斯基的兄弟尼古拉私下里在一份纪念花圈的名单旁边写着,"三个医生治疗他的霍乱。"③1898 年,弗拉基米尔·达维多夫在给莫戴斯特·柴科夫斯基的一封信中回忆到(两人都是柴科夫斯基临终几天的直接目击证人),"毕竟彼得舅舅得了可怕的感冒,后来我看到他明显地越来越衰弱,最后终于到了极限状态,这场感冒成了他这种致命疾病的滋生地。"④瓦西里·伯藤森在一封私人信件里也对柴科夫斯基生病的起因做了评论:"他因为饮食不当生病,而且空腹喝了一杯苦味的碱性水。"(1905 年 6 月 20

---

① TLD,p. 125—126,137.

② 同上,p. 162。

③ PBC,p. 190—191.

④ 同上,p. 191—192。

日写给莫戴斯特·柴科夫斯基的信)。[①] 莫戴斯特·柴科夫斯基本人在兄长去世的前一天(10月24日12点48分)给已经离开彼得堡的瓦西里·伯藤森拍了一封电报,告知他柴科夫斯基的病情:"第一个阶段过去了,小便完全阻滞,情况严重。"[②]10月25日,列夫·伯藤森发给莫戴斯特一封慰问电:"我们永远不会忘记令兄,夺去他生命的疾病是可怕的,但它拉近了我与他、与您和所有爱他的人的距离。我无法从可怕的经历中恢复过来,而且无法向您表达我正在经历的所有折磨!"[③]仅仅这些保存在克林柴科夫斯基故居博物馆档案中的证据,就足以终止那些古老的谣言以及那些非自然死亡论支持者们制造的新幻想。[④]

如果我们要更深刻、更全面地欣赏一位伟大艺术家的成就,就有必要探究他或她的个性,因为这能让我们以一种更复杂、更有力的方法,对他们在创作过程和艺术决策中涉及的情感和心理问题做出反应。对于柴科夫斯基,如果我们不研究他的现实生活,就无法全面理解他的内心需求,而这在他的音乐中则表现为一种独特的、令人震惊的、强烈鲜明的情感,今天,人们要么赞美它,要么严厉批评它是感伤主义。这种探究最终让我们有可能建设性地重新审视所有关于柴科夫斯基的音乐学套语,而且甚至可能重新思考他在世界艺术殿堂中的地位,以及他的作品与我们今天所关心的文化和精神问题的相关性。

---

① GDMC,B 10,no. 476;PBC,p. 183.

② TLD,p. 108.

③ 同上,p. 132。

④ 关于这一话题的最新幻想,可查看安东尼·赫尔顿(Anthony Holden)的《柴科夫斯基》(*Tchaikovsky*, New York,1996),p. 373—400。

第二章 鲜为人知的柴科夫斯基：重现柴科夫斯基兄弟通信(1875—1879)

A.波兹南斯基

1880年8月13日，柴科夫斯基在给他的资助人娜杰日达·冯·梅克(Nadezhda von Meck)夫人的信中写道："有一天我也许真会小有名气，人们对我的音乐感兴趣，就会对我个人感兴趣，想到这些，我就心情沉重。倒不是我有什么东西怕见天日，扪心自问，我敢说，我良心可鉴，没有什么可羞愧的。但有一天，人们会试图潜入我的世界，洞察我的感情和思想，会进入我这一生都在小心隐藏、不想被外人触及的私密世界，一想到这些，我就感到伤心和不快。"①

如果柴科夫斯基能够预见到20世纪的传记作家、评论家和音乐学家实际上是怎样写他的，他会毛骨悚然。他的作品造诣精深、旋律独特、编曲绝妙，一直深受观众们的喜爱，但近百年来，在几乎所有关于他的著作里，他都被写成是一个高度神经质、自我折磨的人，一直处于精神崩溃的边缘。② 这种形象，到头来影响了人们对他音乐的理解，认为它多愁善感、歇斯底里、低迷颓废。

导致这种观点有两方面的原因。一方面，长久以来，作曲家性取

---

① PSS，9：p.233—234。

② 例如安东尼·赫尔顿(Anthony Holden)，《柴科夫斯基》(*Tchaikovsky*，London，1995)。

向的谣言在俄罗斯已经是一个公开的秘密，19世纪末，这一谣言开始传到国外。当时，英语世界认为同性恋是一种精神错乱、一种疾病，柴科夫斯基自然首当其冲，被当成临床病例，他的音乐于是也成为"病态的"。①

另一方面，从他逝世以来，关于他生平的纪录材料，特别是他大量的信件，经历了屡次审查，经手的首先是他的亲属，尤其是他的弟弟莫戴斯特（Modest），后来是苏联政府公务员。1900—1903年，莫戴斯特出版了柴科夫斯基的首本传记（1906年英文版有删节），这实际上是一部赞美诗。基于当时的社会环境，对他生平中的诸多方面（例如他的恋爱癖好、失败的婚姻、同娜杰日达·冯·梅克夫人的关系，以及他去世时的情况），或者没有解释，或者说得含糊不清，亦或两者兼具，这样就为各种耸人听闻、哗众取宠的猜测提供了余地。②

因此，西方作家们对他的"非正常性欲"大倾笔墨，从他们的道德和政治角度出发，对他的性格和音乐进行歪曲，并乐此不疲。这种态度为各种荒唐的传闻提供了肥沃的土壤。近年来，又有传言，说他是被以前的同班同学逼迫，为了逃避一场公开的同性恋丑闻而自杀的。

为了与"社会主义的现实主义"原则保持一致，在苏联，柴科夫斯基被塑造成一个意识形态进步、无可指摘的艺术家，是人民的公仆。任何有悖于此的暗示，例如他的君主主义政念，都必须彻底回避。由于当权者认为只有资产阶级社会才存在性问题，并且从20世纪30年代中期以来，同性恋已经成为一种刑事犯罪，所以，柴科夫斯基在克林的档案对独立学者封闭，任何材料，只要与他的爱情生活有蛛丝

---

① 詹姆斯·亨内克（James Huneker），《现代音乐的金属版：勃拉姆斯、柴科夫斯基、肖邦、理查德·施特劳斯、李斯特和瓦格纳》（*Mezzotints in Modern Music: Brahms, Tchaikovsky, Chopin, Richard Strauss, Liszt and Wagner*, New York, 1899），p. 90。

② M·I·柴科夫斯基，《彼得·伊里奇·柴科夫斯基的生活》（*Zhizn' Petra Il'icha Chaikovskogo*，3卷本；Moscow-Leipzig，1900—1903）；莫戴斯特·柴科夫斯基（Modest Tchaikovsky），《彼得·伊里奇·柴科夫斯基的生活和信件》（*The Life & Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*，编辑自俄语版本，序言编写罗莎·纽马奇[Rosa Newmarch]，2卷本；London，1906）。

马迹的联系，就不能公诸于众。[1]

所有苏联出版的作曲家的信件，包括所谓的《作品全集》(PSS)，都在某种程度上经过了审查或删减。在后来的版本中，由于出版时间、所涉及到的编辑不同，干预程度也不尽相同：在5062封信件中，有248封被改动过，从删除一个或几个字到几乎整封信。因此，对于柴科夫斯基，不管是作为一个普通人，还是作为一个艺术家，我们都缺乏对他心理方面的理解，而且这种理解日渐抽象。

遭遇编辑改动最多的恐怕是柴科夫斯基同他两个弟弟的私密信件，尤其是1870—1877年之间的通信，这些信感情细腻、内容丰富。最初的"黑手"是他的亲属。信里经常有某些字、句子、段落和名字被擦掉、涂抹，甚至有几处用剪刀剪掉。审查极有可能是柴科夫斯基的兄弟们做的，这些审查没有规律，前后不一致。偶尔地，一些"毫无利害关系的"部分(我们从现存的未经改动的副本中获知)被删掉，而更多吐露真相的部分却原封未动。这些不同的干预风格说明审查人员不止一个，但他们的身份难以确定。这不太可能是莫戴斯特所为，他是克林柴科夫斯基纪念馆的创立者，也是作曲家的第一位传记作者，而他本人也是一位同性恋者，从不介意哥哥的趣味爱好。他的另一个兄弟伊波利特(Ippolit)可能参与了此事，在1917年以后，他负责档案和纪念馆工作。然而，对这些信件深表忧虑的却是莫戴斯特的孪生兄弟安纳托利(Anatolii)。1893年12月6日，柴科夫斯基去世后不久，安纳托利给莫戴斯特写信说："关于克林，我个人希望在那些有任何可能使他的名誉蒙羞的东西全部销毁之前，除了你我之外，再无他人触碰留下来的所有文件或信件，"[2]而且，大部分被涂抹掉的秘密似乎都出自柴科夫斯基给安纳托利的信中。

幸运的是，今天，这些信里所有被涂抹的部分都恢复原貌、可以

---

① 在前苏联，柴科夫斯基的同性恋第一次、也是最后一次在作曲家与冯·梅克夫人通信的第一卷的注释里被提到：P·I·柴科夫斯基，《与N·F·冯—梅克的通信》(*Perepiska s N. F. von-Meck*，3卷本；Moscow，1934—1936)，第1卷：p.570—572。

② GDMC，b10，no. 6363.

公开查阅了。感谢开放思想的到来，柴科夫斯基档案馆才得以对专家们开放。现在正是呈现作曲家所有遗失部分的信件的时候，以便让他的音乐爱好者们更全面、更真实地认识这位伟大的作曲家，而远非先前带有成见的"俄罗斯疯子"或"同性恋受难者"。

在柴科夫斯基给他兄弟的信中，最主要的删节出现在1876—1877这个阶段，当时他是莫斯科音乐学院(Moscow Conservatory)教授。这段时期，他的同性恋生活方式已经引起人们的种种怀疑，逼得他走投无路，不得不孤注一掷，试图与他以前的学生安东妮娜·米留可娃(Antonina Miliukova)结婚，成立家庭，以消除这些怀疑。为此次出版，我们从最重要、最能揭示真相的书信中选了17封，这些信以前从未被全文翻译成英语，只是近期才向俄罗斯学者们公开。[①] 这样选择的目的主要是希望向人们揭示柴科夫斯基的性身份，不是为了追求轰动效应，而是渴望去揭示作曲家是如何经历剧烈痛苦的内心挣扎，成功地克服了情感危机，最终与自己的性心理本性达成一致，而且从此以后，再也不因此而烦恼，重新开始他的创作和社会生活。[②] 他在1878年2月13/25日从佛罗伦萨(Florence)写给安纳托利的信里说："只是现在，特别是我的婚姻传言结束之后，我终于开始明白：没有任何事情能比不按照我的天性为人行事更无益了。"[③]

---

① V·S·索科洛夫(V. S. Sokolov)，〈被遗忘的和新的P·I·柴科夫斯基〉("P. I. Chaikovskii: zabytoe i novoe")：见《未经删节的柴科夫斯基信件：未知的书信》(*Pis'ma P. I. Chaikovskogo bez kupiur: neizvestnye stranitsy epistolarii*, Moscow, 1995)，p.118—134。

② 见TQM第184—185页本人的讨论，及亚历山大·波兹南斯基，《柴科夫斯基最后的日子：纪实性研究》(*Tchaikovsky's Last Days: A Documentary Study*, Oxford, 1996)，p.9—22。比较索科洛夫在自己亲自研究过克林的作曲家档案后独立得出的相似结论："如果相信柴科夫斯基的一生都在为他的'异常'痛苦的话，那就大错特错了。就像我们可以从他的信中看到的，在与本性抗争无果后，柴科夫斯基在生命最后的几十年里，获得了一种幸福的心理平衡。"V·S·索科洛夫，《未经删节的柴科夫斯基信件：未知的书信》，p.121。

③ PR：p.374。这次选择没有包括这封长信，因为它的主要部分是为与安纳托利相关的情况提供详细的建议。

这些信的原件保存在克林的柴科夫斯基故居博物馆（莫斯科附近）。①

莫戴斯特（1850—1916）和安纳托利（1850—1915）是异卵双胞胎，比柴科夫斯基小 10 岁，1845 年他们的母亲患霍乱去世之后，彼得就成了他们最亲密的朋友和知己。柴科夫斯基的另外两个兄弟伊波利特（1843—1927）和尼古拉（Nikolai）（1838—1911）跟作曲家的关系不如他们的双胞胎弟弟亲密。他们的姊妹萨莎（Sasha）（或称亚历山德拉[Alexandra]，1842—1891）结婚很早，跟丈夫列夫·达维多夫（Lev Davydov）住在乌克兰卡缅卡（Kamenka）的庄园里。柴科夫斯基兄弟几个都非常爱他们的姊妹，经常一起在卡缅卡消暑消夏。跟他的哥哥彼得一样，莫戴斯特也是一个同性恋者，这使得两人关系的情感纽带更紧密。柴科夫斯基总是设法公平地对待两个双胞胎弟弟，尽一切可能帮助他们。他经常给他们写信，先是他们在圣彼得堡的法律学校（the School of Jurisprudence）学习的时候，后来，他们当上了公务员，他也是如此。在这次通信中，柴科夫斯基异常直率，这一点对他自己和两个收信人来说，都不太寻常。安纳托利和莫戴斯特知道柴科夫斯基是同性恋者，早在 1864 年夏天，他们在哈帕萨鲁（Haapsalu）（爱沙尼亚）（Estonia）的时候，柴科夫斯基就公开对他们承认过。

莫戴斯特强烈反对作曲家结婚的念头，在柴科夫斯基的婚姻生活期间以及后来痛苦的疗伤阶段，安纳托利比莫戴斯特跟他的关系更亲密；但后来在柴科夫斯基的余生里，莫戴斯特一直是他唯一信任的人，他跟他几乎无话不谈。②

---

① 柴科夫斯基和他双胞胎弟弟的全部 972 封通信的原件都保存在博物馆里。1866—1875 年间，柴科夫斯基写给莫戴斯特的信件的原件保存在圣彼得堡俄罗斯国家图书馆的手稿部。

② 关于柴科夫斯基与莫戴斯特和安纳托利关系的更多资料，见亚历山大·波兹南斯基〈1993 年图宾根柴科夫斯基国际研讨会存档〉（*Internatinales Ĉajkovskij-Symposium*, Tübingen 1993: Bericht, von Thomas Kohlhase, Mainz, 1995）中，〈兄长阴影下的莫戴斯特·柴科夫斯基〉（“Modest Ĉajkovskij: In His Brother's Shadow”），p.233—246；TQM：p.68—82。

• • •

本文中的日期是按照罗马儒略历(Julian calendar),实际上,这种日历在俄国一直沿用到1918年,19世纪时,这种历法要比西方阳历(the Western Gregorian calendar)晚12天;对于柴科夫斯基在国外写的信,新旧两种日期均给出。信文中仿宋体部分是柴科夫斯基的原文。

1. 给安纳托利·柴科夫斯基的信

两个星期前,尼古拉·鲁宾斯坦(Nikolai Rubinstein)[①]拒绝了他的《第一钢琴协奏曲》,这无疑打击了柴科夫斯基的自尊心,他的失望导致并影响了他写这封信的情绪。柴科夫斯基对于自己性趣味的哀伤,跟他的创作心理而不是性心理更有关系。他写这封信是因为别人否定了他近期的创作,这加重了他的孤独感,并让他与那些更成功的作曲家疏远,我们不应该只根据信的字面意思去理解其中所表达的情绪。[②]

莫斯科

1875年1月9日

可能是我搞混了,我要你告诉我你的工作情况,但我觉得你好像没给我回信。这些日子我也常常想念你,我真受不了那些假日。平时,你在指定的时间工作,一切事情都按部就班、有条不紊,像一部机器;节假日时,笔从你手中滑落,你想跟亲人在一起,向他们倾诉你心中的苦闷,就在那时,你意识到(尽管夸张,

---

① 尼古拉·鲁宾斯坦(1835—1881),莫斯科音乐学院的创始人和首任院长。

② 更多关于这首协奏曲的危机,见TQM:p.161—164。

但却是真的)你是个孤儿,你形单影只。严格地说,我在莫斯科的生活,就像一个孤儿。因此,每逢节假日,一种巨大的忧伤就会涌上心头。在达维多夫家很乏味,[①]我跟音乐学院的同事和他们的妻子又不是特别熟悉,简而言之,我非常想去圣彼得堡——可是我没有钱。在这儿,我没有一个真正意义上的朋友(即使拉罗什[②],对我来说也只是一时的朋友,或者像康德拉迪夫[③],只是当下的朋友),鲁宾斯坦伤害了我作为一个作曲家的自尊心,他对我的打击太大了,我觉得自己到现在还没有从巨大的阴影中走出来。喝醉酒的时候,他喜欢说他非常喜欢我,清醒的时候,他知道怎样激怒我,让我伤心流泪,让我夜不能寐。我要亲自告诉你发生了什么事情。不仅如此,你的休伯特(Hubert)[④]也因为同一个原因让我愤怒。这些绅士们总也改不了把我当成初学者的习惯,他们以为我需要他们的建议,需要严厉的批评和决定性的判断。这件事跟我的钢琴协奏曲有关,我辛辛苦苦花了整整两个月才写成,但不幸的是,鲁宾斯坦和休伯特先生不肯赏光喜欢它,他们以一种非常不友好甚至是无礼的方式批评指责它。我一直把他们看作朋友,在整个莫斯科,没有人喜欢、关注我的作品,如果你能想到这些,就能理解我有多痛苦了。这简直令人震惊!这些各种各样的居伊(Cui)们、斯塔索夫(Stasov)们和他们的同类,[⑤]有时候他们对我很无礼,这经常让我觉得他们比我那些所谓的朋友对我更感兴趣 。居伊最近还给我写了封很友好的信。今天,我收到了里姆斯基—科萨科夫

---

① 他的妹夫列夫·达维多夫的亲戚。

② 赫尔曼·拉罗什(1845—1904),音乐评论家,柴科夫斯基在圣彼得堡音乐学院的朋友和同学,第一批支持作曲家的评论家之一。

③ 尼古拉·康德拉迪夫(1837—1887),一位富有的地主,已婚同性恋者,柴科夫斯基的挚友。

④ 尼古拉·休伯特(1840—1888),莫斯科音乐学院音乐理论教授。

⑤ 凯撒·居伊(1835—1918),俄罗斯民族乐派作曲家,强力五人团成员;弗拉基米尔·斯塔索夫(1824—1906),俄罗斯杰出的音乐和艺术评论家,强力五人团的支持者(及这个称呼的创造者)。曾给柴科夫斯基《暴风雨》的方案提过建议。

的来信，这让我很感动。[①] 我在这里非常非常孤独，如果不是因为持续不断地工作，我可能早就陷入悲伤不能自拔了。的确，我那该死的同性恋[②]在我和其他人之间制造了不可逾越的鸿沟，它让我过分羞怯、与人疏远，我害怕别人，不相信别人，一句话，这千万种性格，让我越来越不合群。你能想象得到吗，我经常想进修道院或其他类似的事情。拜托，不要以为我身体不好。我身体蛮好，睡得香，吃得更香，这只是给你写信引起的伤感。你为什么怀疑乌京(Utin)[③]的品德？我不认识他，但我已经喜欢上他了，因为你跟他亲近。深情地吻你。

P·柴科夫斯基

[可怜的韦林斯基(Velinsky)！[④] 你听说他的死讯了吗？]

2. 给莫戴斯特·柴科夫斯基的信

这封信记叙的是柴科夫斯基在维也纳邂逅了一个男妓。柴科夫斯基在莫斯科和国外一直继续他的同性恋活动。在这封信里，他承认他遇到了一个年轻人，他称之为“她”，在19世纪的同性恋者之间，互相用女性称呼的习惯非常普遍。[⑤]

维也纳

1876年6月23日/7月5日

星期三，晚上11点

---

① 尼古拉·里姆斯基－科萨科夫(1844—1908)，这位著名的俄罗斯作曲家也是强力五人团的成员。

② 俄语原文是“我该死的赌博”(Moia prokliataia bugromaniia)。“赌博”这个词来自于两个字：“bugger”(开溜)和“mania”(躁狂症)，在当时俄国的同性恋者中很流行。

③ 安纳托利在圣彼得堡的熟人。

④ 歌唱家费奥多西娅·韦林斯卡娅的一位丈夫。

⑤ 见TQM：p.131—150。

莫迪亚!

我被困在维也纳了。我已经在这儿待了4天,盼望萨莎早些到来。[1] 我星期天晚上就到了,考虑星期一去接他们,然后把他们送走,我自己星期二离开,但实际情况并不是这样。星期一早上,我收到了萨莎的电报,通知我她得耽搁几天才能出发,我一整天都在想还要不要等她。我不喜欢维也纳,让我自己在这儿待上几天,简直是厌烦之极。最后我决定到卡雷马戏团(Carre circus)去(我觉得那儿还挺有趣,因为里面有很多老相识,包括内格尔[Nagel]一家,他家的奥古斯特[August]十天前跟我很亲近),我想,如果我遇到什么人(马戏团在普拉特[Prater]),我就留下,如果没有,那第二天我就冒着错过萨莎的危险,动身去日内瓦。你能想到吗?我遇见了一个人,就在这儿,就在我要买票之前!我们很快就彼此认识了(她很年轻,漂亮,那双手美得值得画家用画笔画出来),(噢!亲吻那样一双绝妙的手是多么甜蜜啊!!!)[2]我们一整晚都在一起,也就是说,在马戏团里,在普拉特。昨天,我们一直在一起,去城外郊游。今天早晨她也跟我在一起,然后我们去逛商店,我给她从头到脚置办了新行头;然后我们晚上又在一起,刚刚才分手。明天……可明天萨莎就要来了,我一整天都要和她在一起。我写这封信的目的是提醒你记住萨莎是星期五离开,真不走运,我不是,所以下个星期之前,我回不去。问题在于我的美人,她是个中学生,10号才能结束考试。10号之前我不可能离开,因为她想[3]陪我到慕尼黑。我自己也觉得不能拒绝这样的幸事,因为迄今为止,我还没有真正体验过(也就是,一起在床上度过整个晚上)。所以,星期一晚上我得和她一同离开,星期二早上我就到慕尼黑了,在那儿

---

① 柴科夫斯基曾向列夫·达维多夫许诺,他要在妹妹萨莎和孩子们从瑞士回国的路上迎接他们。

② 更多关于柴科夫斯基对于手的迷恋,见 TQM:p.310,467。

③ “我视她的意愿为法律。”——柴科夫斯基的注释。

待一天一夜，这样，我星期三才能离开慕尼黑，直接去里昂，我希望在那儿拥抱你。这儿已经开始上演歌剧了，每天都有演出，但正如我所料，他们在演《游吟诗人》(*Troubadour*)、《爱之甘醇》(*L'Elisir d'Amore*)和其他此类的垃圾。我到的那天，听说一场演出里有《威廉·退尔》(*Guillaume Tel*)，前一天有《阿依达》(*Aida*)，三天之前有《纽伦堡的名歌手》(*Die Meistersinger*)！我多不走运！这样看来，莫迪亚，我很快就能见到你了。我上路之后会给你发电报。吻你。

P·柴科夫斯基

3. 给莫戴斯特·柴科夫斯基的信

柴科夫斯基的同性恋弟弟受人委托，负责照顾和教育一个8岁的聋哑男孩科里亚(Kolia)(尼古拉)·康拉迪(Nikolai Konradi，1868—1922)，弟弟和这个男孩的关系带来了某些伦理和心理问题，这封信说明柴科夫斯基对这些问题深思熟虑过。在巴黎的时候，他跟弟弟、弟弟的学生以及康拉迪的家庭女教师索菲娅·叶尔绍娃(Sofia Ershova)住得很近，柴科夫斯基对此记忆犹新，这让他得出了一些令人不安、出乎意料的结论。[1]

莫斯科

1876年9月10/22日

亲爱的莫迪亚！

你的沉默开始让我担忧。在上一封信里，你说你病了，你真的病得很重？如果是这样，为什么你不让索菲娅告诉我们？你

---

① 更多关于柴科夫斯基结婚的决定，见TQM:p.181—192。

知道，不管是什么消息，总比悬着心强。

我们分开有一个半月了，可我觉得好像已经过了几个世纪。这段时间，我对我、你和我们的未来想了很多。这些深思熟虑的结果，就是从今往后，我打算严肃认真地迈入合法的婚姻生活，跟谁结婚无所谓。我发现，我们的爱好是通往幸福生活道路上的最难以逾越的障碍，我们必须竭尽全力与我们的天性斗争。我很爱你，也很爱科里亚，为了你们两人的利益，我真诚地希望你们永远不要分离，但保持这种持久关系的条件是：你必须改弦更张，与过去一刀两断。这很必要，不是因为顾忌别人会怎么说，[①]而是为你自己，为你内心的平静。一个人，在跟他自己的（他可以说是你自己的）孩子（例如，科里亚·康拉迪）告别后，随便投入一个路过的肮脏鬼的怀抱，这样的人不会成为一个真正的、你想成为的或应该成为的教师。无论如何，现在一想到你在亚历山德罗夫斯基花园（Aleksandrovsky Garden）里挽着奥肯涅什尼科夫（Okoneshnikov）[②]的胳膊散步，我就不寒而栗。你会说，在你这个年龄，很难抵御激情，对此，我的回答是：在你这个年龄，更容易把你的趣味转向另一个方向。我想，在这一点上，你的宗教信仰会坚定地支持你。对我来说，我会竭尽全力，就在今年结婚，但假如我勇气不足，无论如何我也会彻底放弃我的习惯，力求不再被看做是格鲁津斯基和他们这类人（Gruzinsky and Co.）的一员。[③] 写信告诉我你的意见。

你与康拉迪一家的关系着实让我害怕，我开始把他们看成是流氓恶棍了。

在韦尔博夫卡（Verbovka）[④]的两个星期，我过得非常愉快，

---

① “人们会说什么。”

② 彼得·奥肯涅什尼科夫是柴科夫斯基在莫斯科的一个同性恋伙伴。

③ 帕维尔·格鲁津斯基是柴科夫斯基在莫斯科的另外一个同性恋伙伴。

④ 卡缅卡附近的一个村庄。

然后，为了跟希洛夫斯基[1]借钱，我在乌索沃(Usovo)[2]待了几天(非常不情愿)，不过最后借到了。现在，我住在我的小公寓里，一切又恢复了老样子。阿廖沙(Alësha)[3]长大了，变得没有以前那么好看了，这简直无法用语言形容，但在我心里，他还是跟以前一样可爱。我永远也不会跟他分开，不管发生什么事情。我还是没有歌剧《铁匠瓦库拉》的消息；我不知道它是否会被制作，但实际上，所有这些现在对我来说都是最不重要的，我一心只想着把那些有害的激情从自己身上连根拔除。深情地吻你。

P·柴科夫斯基

谢谢你送给我的科里亚的画像，虽然它不是很成功。吻他，谢谢他的信。我热烈地爱他，每分每秒都惦记着他。

你的 P·T

安纳托利在我这儿住了大约一个星期，昨天走了。

4. 给莫戴斯特·柴科夫斯基的信

莫戴斯特和他照顾聋哑男孩责任的尴尬处境，是造成柴科夫斯基深思的直接原因，但绝非唯一原因，显然，来自家庭的压力是作曲家决定结婚的另一强大驱动力。他的父亲伊利亚希望爱子能够娶到一位忠诚的妻子，而此时柴科夫斯基主要的担忧在于：他同性恋的谣言开始在莫斯科和圣彼得堡蔓延开来，尽管他蔑视公众舆论，但他发现自己不能无视它的存在。在同一封信里，柴科夫斯基宣布自己是清白的，同时又承认有三次错误的同性恋行为，这并不矛盾，也不令人奇怪。他说自己天生就是同性恋，他的推理路线以此为基础，既然

---

① “非常不情愿。”

② 弗拉基米尔·希洛夫斯基的乡间庄园，在基辅附近；弗拉基米尔·希洛夫斯基(1852—1893)，柴科夫斯基在音乐学院的学生和同性恋伙伴。

③ 柴科夫斯基17岁的男仆阿列克赛(阿廖沙)·索夫罗诺夫(1859—1925)。

他的性取向是天生的，那么他就是清白无辜的。[1]

莫斯科

1876 年 9 月 28 日

亲爱的莫迪亚！

我把你的信弄丢了，所以不能逐点地跟你讨论你反对我结婚的理由。我记得其中有很多你说的没有道理，但另一方面，也有很多跟我的想法完全一致。你预言我的命运会跟康德拉迪夫(Kondratev)、布拉托夫(Bulatov)[2]和其他所有人一样。你放心，如果我真要实施我的计划，就当然不会步那些绅士们的后尘。你还说我应该对那些流言蜚语吐唾沫，这是对的，但不完全对。有些人不会因为我的缺点而鄙视我，他们爱我，并不是因为他们没有怀疑我本质上是一个丧失了名誉的人，比如，萨莎就是其中的一个！我知道，她猜出了一切，也原谅了一切。很多我热爱、尊敬的人就是这样对待我。我知道他们可怜我、原谅我，而实际上我没有任何过错，难道你真的认为我不因此而感到压抑！想到爱我的人会以我为耻，这难道不是真的很可怕吗！可是，你知道，这已经发生过千百遍了，而且还会继续发生千百遍。一句话，我希望通过我的婚姻，或者一般而言，跟某个女人公开保持关系，来堵住各类卑鄙之徒的嘴。虽然我毫不在乎这些人的想法，但这会给我的亲人带来痛苦。无论如何，亲爱的莫迪亚，不要被我吓住。我不会像你想的那样，这么快就实现我的计划。我积习已久，不可能像扔掉一副旧手套一样，一下子就摒弃我的习惯和趣味。此外，我无论如何也没有钢铁般顽强的意志，给你写完信之后，我已经有三次屈服于自己的本性了。你能想象得

---

① 更多关于柴科夫斯基的困境，见 TQM：p.181—192。

② 米哈伊尔·贝克·布拉托夫是一位已婚的同性恋者。

到吗！有一天我竟然去了布拉托夫的乡间别墅，这座房子简直就是一个同性恋妓院。好像只待在那儿还不够，我竟然像只猫一样，爱上了他的马车夫!!! 所以，你在信里说，一个人不管发过什么誓，都抗拒不了自己的弱点，你完全正确。同样，我要坚持我的打算，不过你放心，我会通过某种方式去执行它，我不会突然或者不经过深思熟虑就做出什么事情。无论发生什么，我都不会把磨石套在自己的脖子上。在没有完全确保内心的平静和自己的自由之前，我绝不会和任何一个女人进入一种合法的或不正当的结合。眼下，一切还都没有确定。

前几天，达维多夫夫人[①]来过。我见过她两次，她是个好人。10月初，《瓦库拉》就要开始排练了。因为这个原因，我现在完全平静下来了。我们见个面好吗？我相信你肯定会赞成我的提议。在这封信的结尾，我只能说，我爱科里亚到了热烈疯狂的程度。即使再忙，这个冬天我也一定要见到你们两个。

P·柴科夫斯基

[替我问候康拉迪夫人和弗法(Fofa)。[②]]

5. 给莫戴斯特·柴科夫斯基

这封最能透露内情的信写的是柴科夫斯基和约瑟夫·高迪克(Iosif Kotek)之间的风流韵事，后者时年21岁，是音乐学院的学生，后来成了一位有一定知名度的小提琴家。尽管高迪克本人主要是一位异性恋者，但在以后的岁月中，他将是作曲家情感依恋中的一个重要角色。

---

① 大提琴家卡尔·达维多夫的妻子。

② 弗法是索菲娅·叶尔绍娃的昵称。

莫斯科

1877 年 1 月 19 日

亲爱的莫迪亚!

谢谢你上星期给我写的信,它太精彩了。我坐下来给你写信,因为我需要向一颗富于同情的心灵倾诉我的感情。只有你是我可以信赖、吐露这个幸福秘密的人!

我谈恋爱了,我好久没有恋爱了。你能猜到和谁?他中等身材,皮肤白皙,长着一双绝妙的棕色大眼睛(闪着朦胧的光,像其他高度近视的人一样)。他戴着夹鼻眼镜,有时候也戴眼镜,这让我不能忍受。他衣着讲究,干净整洁,戴着粗金链,衬衫袖的链扣是用贵重金属做的,非常漂亮。他的一双小手形状完美,[①]让人赏心悦目,以至于有时候拉错了音,或指尖碰触琴弦拉出难听的声音,我都不得不原谅它们。他说话鼻音很重,音质温柔诚恳,稍稍带有俄罗斯南方口音,甚至是波兰口音,因为他出生在波兰,童年也在波兰度过。但待在莫斯科的 6 年里,这种口音已经变得非常莫斯科化了。他的口音,加上他温柔的音质和迷人的双唇,上面已经开始长出金黄色的绒毛,真是讨人喜欢。他很聪明,极有音乐天分,加上天生的好性格,一点也不粗俗油滑……

我认识他已经 6 年了,我一直很喜欢他,有几次我觉得自己都有点儿爱上他了,这就好像是我的爱情试跑,现在我有了冲力,并且已经义无反顾地冲进了他的怀抱。我不能说我的爱情是完全纯粹的,当他用手抚摸我,把头枕在我的胸口上,我抚弄着他的头发,偷偷地吻它;当我几小时地把他的手握在我的掌心,几乎抑制不住自己要跪倒在他的脚下、去亲吻那双小脚

① "我说'但是',因为我不喜欢小手。"——柴科夫斯基的注释。

时，[1]我的胸中激情翻涌，势不可当。我的声音像年轻人那样颤抖，自己都不知道胡言乱语了些什么。但是，我绝不渴望跟他有肉体的结合。我觉得，如果发生了这种事情，我对他就会冷淡下来。如果这个绝妙的年轻人屈从于跟一个上了年纪、大腹便便的男人发生性关系，我会觉得恶心。这将多么可怕，而我又会多么嫌恶我自己！绝不能发生这种事。

我只需要他知道，我对他的爱无止境，我要他成为一个善良、放纵的暴君和偶像。我无法掩饰我对他的感情，尽管开始的时候我这样尝试过。我知道，他注意到了所有的事情，他理解我。但是，你能想象得到我是如何巧妙地隐藏我的感情吗？我习惯于对自己喜欢的东西"生吞活剥"，这泄露了我的秘密。昨天，我彻底投降了。事情是这样的：我坐在他的房间里(他租了房间，很干净，甚至有些奢华)，他在台子上写协奏曲的行板。不知什么原因，他把手伸到书桌里，找出来去年夏天一个朋友写给他的一封信。他开始重新读这封信，然后他坐到钢琴前，弹奏附在信上的一段小调。

我问：那是什么？他(笑着)说：是波鲁宾诺夫斯基(Porubinovsky)的一封信和他做的一首器乐歌曲！[2] 我说：我觉得波鲁宾诺夫斯基写不出这样好听的东西。他回答：当然啦。可在这儿，他用这首歌唱出他对我的爱。我说：高迪克！看在上帝的份儿上，让我看看这封信。他(把信给了我，坐在我旁边)说：看吧。

我开始读信。信里写的全都是音乐学院的各种小事，还有他的姐姐，她去年夏天刚进音乐学院。我的注意力被信末尾的这段话吸引住了："**你什么时候来？我非常想念你。我已经放弃了所有跟女人的爱情冒险，种种事情都让我觉得恶心，难以忍**

① "小但是优美"——柴科夫斯基的注释。
② 波鲁宾诺夫斯基是莫斯科音乐学院的一个学生。

爱。我只想着你,我爱你,就好像你是最最迷人的年轻姑娘。在这段行板的器乐曲里,我表达了我的爱、我的渴望。看在上帝的份上,一定给我写信。读你上一封温柔的信时,我体验了一生中最大的幸福。”

我说:我不知道波鲁宾诺夫斯基这么爱你。他说:是的。他的爱是这样无私和纯粹!(他诡谲地笑着,用手抚摩着我的膝盖[那是他的习惯]。不像你的爱!!! 我(我高兴得上了云端,他知道我爱他!)说:也许我的爱是自私的,但是你可以确信,100 个、1000 个波鲁宾诺夫斯基也比不上我对你的爱!

我的感情在此迸发。我和盘托出了自己对他的爱情,恳求他,如果我使他厌烦,他也不要生气、不要感到受到了约束,等等。所有这些表白换来的是他千百种温柔的抚摸,他抚摸我的肩膀、脸颊,手指划过我的头,我无法用语言表达完全坦白后所感受到的狂喜。

我必须告诉你,昨天是他动身去基辅的前夜,他很快就要在那儿举办音乐会。我坦白爱情之后,他建议我们到城外去吃晚饭。这是一个月光皎洁、令人愉快的夜晚。我雇了一辆马车,我们飞奔而去。我不能告诉你这千百个细节,它们给我带来了无尽的天堂之乐。我把全部注意力都放在他身上了,我拥抱他、保护他。他抱怨说冰霜落到了他的鼻尖上,我就光着两只手,一直抓着他皮大衣的领子为他的鼻尖保暖,我觉得这很神圣。我的手冻僵了、冻疼了,但我感到很甜蜜,因为我是在为他受罪。在史翠娜(Strelna)冬天的花园里,我碰到了里宁(Lenin)、雷沃尔(Rivol)和他们那一些人。① 老天爷!我觉得他们玩世不恭、冷嘲热讽的放荡样子真可鄙!离开那儿,我们去了伊亚尔(Iar)②,在一个单间里吃了晚饭。吃完饭后,他打盹了,躺在一张沙发

① 住在莫斯科的同性恋伙伴。
② 莫斯科一家昂贵的饭店。

上，把我的腿当枕头。天哪，这是何等的幸福！他温柔地嘲弄我的爱情表白，一遍遍地重复我的爱跟波鲁宾诺夫斯基的不一样，我的爱恐怕自私、不纯粹；他的爱则无私、纯粹。我们谈起他命令我为他四月斋音乐会写的曲子，[1]他三番五次地说，假如我不写，他就会生气。我们3点才离开。

今早醒来的时候，我感到从未有过的幸福，丝毫没有以往那种情感上的清醒，这种清醒每每让我懊悔头天晚上做得太过分。今天的课上得极其轻松，我对学生既纵容又温柔，这让他们很纳闷，我一直说着俏皮话，开着玩笑，他们笑得前仰后合。11点的时候，他把我叫到教室外面，跟我告别，我们分手了。但是，为了再看他一眼，我早早地就结束了课，向库尔什(Kursh)火车站飞奔。他很温柔，既高兴又可爱。一点半的时候，火车把他带走了。他离开我一点都不伤心，一则，他很快就会回来；二则，我需要聚精会神、镇定下来。我最近什么都没做，除了他拜访的那些人，我什么人也没见，希洛夫斯基和康德拉迪夫都很生我的气；其三，我很高兴有机会给他写信，把我当面不能说的话表达出来。

同时，我已经开始了一项非常大胆的计划，我想到巴黎举办音乐会，我和科洛纳(Colonne)[2](青年艺术家协会[Societé des jeune artistes]主席)和其他官员已经进入直接谈判阶段。但这笔费用该怎么出呢！我的财务状况一团糟，我已经债台高筑，但我不在乎。莫迪亚，我真诚地吻你。尼古拉和他的妻子来过；[3]他们真真地抱怨你最近躲着不见他们，怕他们跟你讨那幅肖像的债，你还是尽早把钱还了吧。

---

① 一年后，柴科夫斯基满足了他的这个要求，作了他的《D大调小提琴协奏曲》(作品第35号)。

② 爱德华·科洛纳(1838—1910)，法国小提琴家，音乐会发起人。

③ 尼古拉·柴科夫斯基，柴科夫斯基的一个哥哥。

看在上帝的份上，别让艾琳娜(Alina)看到这封信，[1]温柔真诚地拥抱科里亚。谢谢他美妙的信。

P·柴科夫斯基

6. 给莫戴斯特·柴科夫斯基

写这封信的时候，柴科夫斯基已经与他以前音乐学院的学生安东尼娜·米留可娃有通信联系，安东尼娜爱上了柴科夫斯基。尽管如此，如信中所披露的，他仍然热恋着小提琴家高迪克并在莫斯科的同性恋圈子里周旋。

莫斯科
1877 年 5 月 4 日

亲爱的莫迪亚！

真不走运！我用光了所有小尺码的纸，只能用大纸给你写信了。想到还有 4 页需要填满，我都害怕。对你起初在格兰基诺(Grankino)[2]的感觉，我感同身受，可同时我也认识到你会习惯这个地广人稀的地方，甚至会发现它的魅力，我料想你大概没有什么邻居。然而书是必需的，报纸更必要，在这点上，我必须承认，我背叛了你。想想看，我前天才想起来艾琳娜跟《莫斯科新闻报》(Moskovskie vedomosti)的关系，我希望现在你已经开始收到报纸了。

我对你知道的那个人的爱，已经激发了一种新的、前所未闻的力量，原因是嫉妒。他和艾博申科(Eibozhenko)[3]黏到一块

---

① 艾琳娜·布留洛娃，科里亚的母亲。
② 康拉迪家的乡间庄园，在乌克兰波尔塔瓦附近。
③ 高迪克在莫斯科音乐学院的女性朋友。

儿去了，他们每天要发生五六次性关系。起先，他们瞒着我，可我心里早就觉察到真相了。我尽量让自己远离这种想法，用各种主观臆想安慰我自己。但有一天，他向我全盘承认了一切。我知道我的怀疑是有事实根据的，那种折磨我简直没法向你形容，我甚至都没掩饰我的悲伤。我度过了几个可怕的夜晚。我不是生他或她的气，根本没有。只是我突然强烈地感觉到他对我来说是那么地陌生，这个女人更贴近他，要超出我百万倍。然后，我就习惯于这种想法了，但对他的爱却被激发得比以往更强烈了。我们现在仍然天天见面，他对我也是前所未有的温柔。你知道今年春天我为什么对他冷淡吗？现在我才确定，就是因为他那根受伤的手指头，这不是很奇怪吗？

多诺洛夫(Donaurov)[1]作为暂住客，在这儿已经待了一个多星期。天知道他从哪儿搞到了那么多钱，正毫不吝惜地花得起劲儿。他偶然提到你是他唯一的欠债人！莫舍斯基(Mershchersky)[2]以前来过，现在又来了，他对你很不满意，而且非常悲伤地给我讲了某些家庭的故事。能不能请你告诉我，为什么一涉及到各种各样金钱的交易，你这样一个好人就总也免不了受到指责？还有我那9卢布，我不能假装喜欢这种事情。你知道这不是9卢布的问题，如果你告诉我你需要100卢布，我一定会给你弄到100卢布。但是，没有钱却买东西，然后，动身前10秒钟说声“对不起”——不，我一点也不喜欢这样。总的来说，你的这些交易在一定程度上都不干净，而且你还学会了撒谎。这件事情很严重，它侮辱了我，令我非常伤心。

希洛夫斯基结婚了。[3] 此前他总是醉酒，整天大喊大叫、东

---

① 谢尔盖·多诺洛夫(1839—1914)，作曲家，柴科夫斯基的同性恋伙伴，更多关于多诺洛夫的信息，见 TQM：p.147。

② 弗拉基米尔·莫舍斯基(1839—1914)，记者，柴科夫斯基的校友，也是一位同性恋伙伴；更多关于莫舍斯基的信息，见 TQM：p.366—368。

③ 弗拉基米尔·希洛夫斯基跟女伯爵安娜·瓦西里耶娃结婚。

倒西歪。现在他异常幸福和满足,已经逐渐适应了他的妻子(这完全属实),他整天去拜访那些贵族们。我昨天跟他一起吃过饭。他的妻子又丑又蠢,但言谈举止很得体。

请不要因为我以上的批评而生我的气,你当然知道,我非常、非常、非常爱你。充满深情地吻你。我会完成你所有的嘱托。

P·柴科夫斯基

[阿廖沙问候你们。]

7. 给莫戴斯特·柴科夫斯基

5月23日,柴科夫斯基一时冲动,对安东尼娜·米留可娃让步,同意了她要嫁给他的请求,并正式向她求婚,但向他的新娘许诺,只给她"兄弟般"的爱,她欣然答应了。[1] 但在同一天给莫戴斯特写信的时候,柴科夫斯基没有告诉弟弟他跟安东尼娜会面的事情,因为他知道莫戴斯特反对他的婚姻计划。他转而向他解释为什么他暂时冷淡与高迪克的关系,甚至开始从最近发生的几个巧合里,看到了天意。

莫斯科
1877年5月23日

亲爱的莫迪亚!

昨天我收到了你的信。莫舍斯基确实是夸大其词了,我接受你所有的辩解和解释。只是,假如你能改掉这个缺点就好了,

---

① 更多关于安东尼娜·米留可娃的信息,见TQM:第204—214页,以及V·S·索科洛夫,《安东尼娜·柴科夫斯卡娅的生活史》(*Antonina Chaikovskaia: istoriia zabytoi zhizni*, *Moscow*,1994)。

你有一颗热情珍贵的心灵，这个缺点跟你的本性不相符，它在你身上太显眼了。在此不再多言。[1]

我是最没有资格责怪你这个缺点的人，因为在这一点上，我比你也好不到哪儿去。我跟希洛夫斯基的关系本质上就是利用他，我觉得很丢人、很不体面。的确，他给过我钱，但我完全可以不接受。可是，就像我刚才说的：在此不再多言。

我不记得是不是写信告诉过你，我选《叶甫盖尼·奥涅金》作为一部歌剧的主题，你觉得如何？

考试就快结束了，离我动身的时间越来越近，但我的心情不像以往那么轻松。一想到下学期还要忍受同样单调、冗长乏味的工作、上课、波切卡罗夫(Bochechkarov)，[2]还有各种各样的矛盾和争论，我就难过，这破坏了我即将到来的3个月自由时光的好心情。我老了！无论如何，离开这里之后我要到康斯坦丁·希洛夫斯基那儿住上一个月，[3]我想在那儿做些《奥涅金》的工作。然后可能去萨莎那儿，但我必须确切地知道你和科里亚什么时候动身到她那里。最后，我想要么去高加索，要么去国外，这得看汇率的情况。

你想问我爱情的事情吗？它又一次降温到绝对镇定的程度，因为有两三次我看到了他受伤的手指，那么丑陋、那么难看！假如不是因为这个，我会像以前一样那么疯地爱他，只要我能忘掉他那根残废的手指，就会回到以往的状态。我真不知道，这根手指起到的究竟是好作用还是坏作用？

天意在选择它的庇佑者的时候，通常都是盲目、不公正的，但我有时候觉得，他要屈尊眷顾我了。有时候我确实开始觉得

---

① “让我们别再谈论它了。”

② 尼古拉·波切卡罗夫(死于1879年)，另外一位同性恋伙伴，柴科夫斯基在莫斯科的密友；更多关于他的信息，见TQM：p.133—153。

③ 康斯坦丁·希洛夫斯基(1849—1893)，弗拉基米尔·希洛夫斯基的哥哥，莫斯科马利剧院的演员。

一些巧合绝非偶然。① 谁知道呢，或许这是宗教笃信的开始，它一旦选择了降福于我，就会进行到底，比如说，送给我大斋戒的油、圣母与圣子图里的棉花一羊毛，等等。

给你寄去一张我和高迪亚的照片，是在我近期激情高潮时候拍的。别忘了给我往希洛夫斯基的地址写信：莫斯科地区，沃斯克列先斯克(Voskresensk)镇，格列博沃(Glebovo)村。再见，我亲爱的莫迪亚。最热情温柔地拥抱科里亚。请向艾莉娜和她的丈夫问好，还有亲爱的弗法。

你的P·柴科夫斯基

8. 给安纳托利·柴科夫斯基

在希洛夫斯基的乡间庄园里，柴科夫斯基一心扑在他的新歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》的创作上，全然忘记了一个月前他向安东尼娜求婚的事儿。柴科夫斯基已经决定迈出婚姻这重要的一步，但在这封信之前却没有跟任何亲戚透露过他的决定，这确实不寻常，这说明在内心深处，他根本不把这当回事儿。他也许已经预见到了，他的家庭生活将跟他已婚的同性恋朋友，如康德拉迪夫、布拉托夫或希洛夫斯基没什么两样，他们的妻子容忍了同性恋丈夫的越轨行为。在下面这封信里，他只把他的计划告诉了他的兄弟安纳托利(和他们的父亲)，此时离他的婚礼只有不到两个星期了。

格列博沃
1877 年 6 月 23 日

亲爱的托利亚，

① "嘟，嘟，嘟"——柴科夫斯基的注释。

你猜对了，我确实对你隐瞒了某件事，但你猜不到是什么。事情的全部是这样的：5月末发生了一件事情，但我想对你和所有亲爱和亲近我的人保密一段时间，为的是不让你们焦虑，诸如我怎么样、跟谁、做了什么，为什么，对不对，等等。我想把一切都处理完之后，再向你们所有人承认。我要结婚了。我们见面的时候我再告诉你这是怎么回事。我5月底向她求婚，想把婚礼安排在7月初，然后再向你们宣布这个消息，但你的信让我改变了主意。首先，我不会有意躲避和你会面，编造我不能和你一起去卡缅卡的理由，从而上演一出悲剧，这挺难；其次，我觉得不能没有得到爸爸的祝福就结婚。把附上的那封信交给爸爸。请不要为我担心：我已经仔细深入地考虑了我在做的事情，迈出人生这重要的一步，我很冷静。你们知道，在婚礼如此临近的时候，我能完成歌剧的三分之二，我的冷静可见一斑。要跟我结婚的这个姑娘不很年轻，但值得尊敬，而且具有一种非常重要的品质：她热烈地爱着我。她没有什么财产，什么都没有。她叫安东尼娜·米留可娃，是安娜斯塔西娅·科沃斯托娃(Anastasia Khvostova)丈夫的妹妹。[①] 所以，我不只是在宣布我的婚姻计划，而且还邀请你参加婚礼，你和高迪克将是唯一的见证人。然后，你就可以动身去卡缅卡，而我将和我的妻子在一起度过3个星期(这个字眼儿听起来怎么这么奇怪！)。我跟自己协商好了，给自己一个月旅行的权力，我会去卡缅卡，但不会呆太久，我必须治好我的病，而且，我必须完成我的歌剧。这些事情要等我到高加索或出国以后再做，如果我的钱足够的话。同时，我的妻子会找一间公寓，收拾一下，这样我就能回到家庭的怀抱了。就这些，我的伴郎。6号早晨，我在莫斯科克里斯托沃兹韦金斯基街(Krestovozdvizhensky lane)等你。

---

① 亚历山大·米留可夫(1840—1885)，安东尼娜的哥哥；安娜斯塔西娅·科沃斯托娃是一位社会朋友。

你的P·柴科夫斯基

［告诉爸爸一定不要告诉别人，你也是。我会亲自给萨莎和兄弟们写信。］

9. 给安纳托利·柴科夫斯基

1877年7月6日，柴科夫斯基和米留可娃在莫斯科圣乔治教堂（the Church of St. George）举行了婚礼。[①] 在这封坦诚的长信里，柴科夫斯基描述了婚礼给他的内心带来的混乱。令人惊讶的是，他的思想和感情好像只是以他的兄弟为中心，根本没有想到他的新婚妻子。他向安纳托利承认，他仍然毫不习惯他的新生活。

圣彼得堡

1877年7月8日

托利亚，如果我跟你说我现在非常幸福、完全适应了我的新生活，那我是在无情地欺骗你。在度过7月6日这样可怕的一天之后，在那种无尽的道德折磨之后，我不可能迅速地恢复过来。可是，所有的灾难和不幸也有它们好的一面；看到你因为我而那么痛苦，但同时你又让我有这么大的勇气与折磨抗争，我心如刀绞，难以忍受。请告诉我，与我对你的爱和你对我的爱的力量相比，我们经历的所有严酷的考验、失败和挫折算得了什么！不管我会发生什么事情，我知道，在你的爱里，我永远能找到支持和安慰。甚至是现在，你一秒钟都不曾离开我的大脑，你亲爱

① 安东尼娜的回忆录对婚礼当天进行了详细的描述；见A·I·柴科夫斯卡娅，〈P·I·柴科夫斯基孀妻的回忆〉（"Iz vospominanii vdovy P. I. Chaikovskogo"），《彼得堡新闻报》（*Peterburgskaia gazeta*），1894年4月1日；在索科洛夫的《安东尼娜·柴科夫斯卡娅》中再刻刊印，p.263—274，并被翻译成英文；《他人眼中的柴科夫斯基》（*Tchaikovsky through the Others' Eyes*，亚历山大·波兹南斯基编辑，Bloomington，1998）。

的形象安慰、鼓励和支持着我。我会再见到你，这个希望支撑着我，告诉我不管发生什么，都不要失去信心。

现在，我把一切都按部就班地告诉你。火车一开动，我就禁不住要大声哭喊，这哽咽让我喘不过气来。但我忍住了，我只得跟我的妻子说话，直到抵达克林，我才有权利在黑暗里在我自己的位子上安顿下来，一个人呆着。过了基姆基(Khimki)，到第二站时，莫舍斯基突然走进车厢。一见到他，我突然觉得需要他把我带到别处去，越快越好，他这样做了。还没跟他说话，我的眼泪就奔涌而出。莫舍斯基很同情我，他安慰我，大大提高了我低落的情绪。过了克林，我回到妻子身边的时候，已经镇静多了。莫舍斯基把我们安排在不同的车厢里，然后我就像块木头一样睡着了。醒来之后，余下的那段旅程不是特别困难。我没有一秒钟不在想你，就像我上面说的，一想到你，我就想哭，可同时这又鼓励我安慰我。在奥库洛沃(Okulovo)附近的乡村，因为一列货运列车脱轨，我们被耽搁了近5个小时，所以我们到达圣彼得堡的时候，已经不是10点而是3点了。最让我安慰的是，我的妻子不知道也没有觉察到我心情恶劣、暗藏苦闷。即使现在，她看起来也很幸福和满足。她不是个难对付的人。她事事同意，事事满意。

我们住在欧洲旅馆(Europe Hotel)，条件很好，甚至有些奢华。在去公共浴室的路上，我走进电报局，给你和高迪克发了电报；高迪克会告诉我，我离开之后，你是如何安排时间的。如果我知道你很好，你的心情已经放松了，那将大大地帮助我恢复正常的心绪。我们在房间里吃饭，晚上，我们租了辆马车到岛上去。天气很糟糕，下着蒙蒙细雨，音乐会我们只看了一部分就回家了。**至于性生活**，确实什么也没有发生。我没有去尝试，因为我知道，在恢复常态之前，一切都不会奏效。但是我们进行了交谈，更加明确了彼此的关系。**她事事都同意，从来没有不高兴，**她只想爱护我照顾我。我为自己保留了完全的行动自由。我服

用了大剂量的缬草油并说服我沮丧的妻子不要难过，然后就沉沉地睡去。这种睡眠对我极有帮助，我觉得自己离完全平静下来已经不远了。

的确，为什么要悲伤？你和我都很紧张，用比实际更阴郁的色调看待事物。我确保了自己行动的自由，这样，等我和我妻子熟悉了彼此之后，她就不会限制我任何事情。然而，我不能欺骗自己：她非常有限，但这甚至是件好事。我害怕聪明的女人，可我比这个女人高明许多，我可以如此轻松地掌控她，至少我一点都不怕她。

今天天气恶劣。跟往日一样，晚上我们要去卡门努斯特洛夫斯基剧院（Kamennoostrovsky Theater），明天我想去帕夫洛夫斯克(Pavlovsk)。

托利亚，如果你在这儿，我现在就能紧紧地拥抱你，让你喘不过气来，我在心里这样做。你知道，7 月 6 日这样的日子甚至是件好事，只有这样的日子，才能充分显现把你我结合在一起的爱。保持身体健康，拉拉小提琴，不用为我担心。我知道很快一切就会好起来。

你的 P・柴科夫斯基

10. 给莫戴斯特・柴科夫斯基

莫戴斯特强烈反对柴科夫斯基结婚，当然，柴科夫斯基给他写信的时候，不会用给安纳托利写信那样的笔调，也不会坦率地告诉他所有的细节。让莫戴斯特知道他的烦恼和痛苦，就意味着承认弟弟是对的，而他自己是错的。除此之外，没有其他理由能更好地解释为什么在同一天给莫戴斯特的这封信里，他这样控制自己的口吻。

圣彼得堡
1877 年 7 月 8 日

莫迪亚，

我知道你在为我担忧，所以觉得一定要让你放心。我 7 月 6 日举行了婚礼，托利亚在场。我得承认，如果只是因为必须忍受结婚的仪式、冗长的婚宴，以及跟所有人道别等诸如此类的事情，这一天对我确实非常难熬。旅途中，我睡得很香。昨天过得非常愉快，晚上坐车光顾了克列斯托夫斯(Krestovsky)(岛)上的几个娱乐场所。夜晚过得很平静，没有发生性关系，可能得有一阵子不能。但我可以肯定，没有必要担心。我妻子有一个极大的优点：她很合作，对我言听计从，对一切都很高兴，能够支持我、安慰我让她觉得很幸福，除此之外，她别无所求。我现在还不能说爱她，但我已经感觉到，等我们习惯了彼此之后，我会爱上她的。

莫迪亚，我想问你一个问题。到 8 月份之前，我会和我妻子住在这儿、乡间她母亲的房子里以及莫斯科等地方，8 月份我将离开莫斯科，直接到萨莎那儿，无论如何，我会在那里呆上几天。我非常渴望你能在那儿多呆几天，直到我到达，我是这么想见到你！如果你不能把计划延长太久，那你能不能不按照原来计划的 7 月 15 日，而是推迟一段时间再到萨莎那儿？不管怎样，尽量安排得能让我见到你。

我在格列博沃已经完成了《奥涅金》的大部分，我非常希望在新学年开始的时候能完成其余的部分，但我不知道能不能做得到。

温柔地吻你；现在还没有什么要写的。我爱你，在我目前所经历的大变动中，一想到你，我就很高兴。

你的 P · 柴科夫斯基

[替我吻科里亚,代我问候艾莉娜、她的丈夫和亲爱的索菲娅。]

11. 给安纳托利·柴科夫斯基

柴科夫斯基绝望地想说服自己相信他最终会习惯他的新生活。在圣彼得堡,他不止一次地偶遇熟人,然而他始终没有下定决心告诉他们,跟他在一起的这位女士是他的妻子。他一直欺骗自己安东尼娜渴望圆满的婚姻,并焦急地等待8月1日的到来,那时候,他就可以离开妻子,到卡缅卡去了。

圣彼得堡
1877年7月9日

我亲爱的托利亚!

昨天,我的情绪飘忽不定,从沉着冷静变化到极度不快。跟以前一样,焦虑、渴望见到你折磨着我,尽管高迪克的电报说你离开的时候精神愉快。

我告诉你我不打算去看拉罗什了,因为我吝惜那25卢布,我是多么自私自利和残忍无情!我去看他了,感谢上帝我这么做了。一见面,他像犹太人欢迎弥赛亚(Messiah)一样欢迎我;显然,他正处于崩溃的边缘,他紧紧地抓住我,好像我是他最后的机会。[①] 我想成为他最后的机会,我必须尽一切努力去拯救一个走向毁灭的朋友。然后,他跟我们一起吃了晚饭,整个晚上都跟我们在一起;他对我妻子很友好,最重要的是,他打破了我们夫妻二人单独面对面的痛苦。实际上,我是唯一感到痛苦的人:她看起来非常幸福和满足。晚上我们去了卡门努斯特洛夫

① 拉罗什长期被缺钱和酗酒所困扰。

斯基剧院，然后在家里喝茶和啤酒(喝得相当多)。拉罗什的到来让我心情大好起来。

那天夜里发生了第一次攻击。攻击很微弱，实际上没有遇到任何抵抗就失败了，只因它本身力量太小。但是，这第一步取得了很大的成绩，它把我与妻子的关系拉得更近了，因为我采取了不同手段去建立我们之间的亲密关系。今天，面对她，我感到前所未有的轻松。

天气糟透了。我真不知道该怎样打发这个晚上，但最起码我们有拉罗什作伴，我答应3点到他那儿去。昨天，我们两次碰到熟人：第一次，早晨我妻子挎着我的胳膊散步时，在涅夫斯基(Nevsky)遇到了尼克斯·利特克(Niks Litke)①，我跟他说了几句话，但没能鼓足勇气(因为某些原因)说这位女士是我妻子；第二次，在去剧院的路上，碰见了康斯坦丁诺夫(Kontandinov)，②我跟他也什么都没说。我一直躲着不跟他见面，因为我跟他借过不超过5卢布。钱花起来就像流水一样。对我来说，8月1日仿佛是这一生中最幸福的日子。

你的P·柴科夫斯基

12. 给安纳托利·柴科夫斯基

在这封信里，柴科夫斯基继续描述他跟新婚妻子的痛苦经历。他带安东尼娜到帕夫洛夫斯克，想把她介绍给自己的父亲和继母丽莎维塔(Lizaveta)。他本希望整个局势能得到良性发展，但没想到夜晚将尽时，他对安东尼娜产生了一种反感。

---

① 尼古拉(尼克斯)·利特克(1839—1887)，柴科夫斯基的表姐妹阿马利娅·肖伯特的丈夫。

② 尼古拉·康斯坦丁诺夫(艺名是德·拉扎里)(1838—1904)，演员和社会朋友。

圣彼得堡

1877年7月11日

距离我们见面大约还有3周的时间，我一心只盼望着我妻子给我的从8月1日到9月这一个月的假期。昨天，我们去了帕夫洛夫斯克。跟预料的一样，爸爸被我妻子迷住了。丽莎维塔很亲切、很殷勤，但有几次我发现她的眼睛里闪着泪花。这位和蔼、目光敏锐的继母大概猜到了，我正在经历一生中最关键的时刻。我承认，爸爸的亲切和喜爱（跟我对妻子的冷淡如此悬殊），以及丽莎维塔敏锐的洞察力，所有这些都令我非常难受。我确实正在经历人生的困难时刻；但是，我正在一点点地适应我的新生活。如果我在任何事情上欺骗了我的妻子，（这种境况）将是完全错误、让人不能忍受的，但是，我已经告诫过她，从我这儿她只能得到兄弟般的爱。没有再发生攻击事件，经过第一次尝试之后，在肉体方面我对我妻子已经完全反感，我敢肯定，过一段时间这种攻击会再度发生，而且将会更成功，但现在一切企图都是徒劳的。

拉罗什太好了，他给了我巨大的安慰和支持。昨天我们没有见面——他到彼得霍夫（Peterhof）参加鲁宾斯坦的音乐会去了，我们去了帕夫洛夫斯克，但今天我们会碰面。昨天早晨我妻子洗澡的时候，我到圣艾萨克大教堂（St. Issac's Cathedral）做弥撒，我觉得我需要祈祷。回来的时候，我惊异地获悉鲁宾斯坦（尼古拉）来过；他来参加他兄弟的音乐会。他坐了半个小时，没有等我回来就走了。他彬彬有礼，我妻子被他迷住了。

我想在这儿待到星期三，然后坐快车离开。如果喜欢岳母的田庄，[1]我就在那儿住几天，然后一直消磨到8月1日（尽管

---

① "岳母"。

我可能尽量再偷出几天)，然后飞走。[1] 我打算在卡缅卡逗留几天，然后带上你一起动身去高加索，在卡缅卡住上一个月有点儿不自在。亲切地吻你。

你的P·柴科夫斯基

13. 给安纳托利·柴科夫斯基

这封信没有原件，只有莫戴斯特的复制稿，保存在柴科夫斯基的故居博物馆里，而且信里有两处删节，已经无法恢复，尽管如此，从信中我们仍然能够清楚地看到，柴科夫斯基想跟妻子建立性关系的努力都失败了。这封信记叙了夫妻二人在圣彼得堡度过的最后一天，当时，柴科夫斯基还在试图说服自己这段婚姻仍在继续朝着正确的方向发展。

圣彼得堡

1877 年 7 月 13 日

托利什卡，昨天也许是 7 月 6 日以来最难熬的一天。早晨，我感觉我的生活被永远毁掉了，我突然感到一阵绝望。到 3 点的时候，一大群人聚到了我的住处：尼古拉·鲁宾斯坦（Nikolai Rubinstein)、他的妹妹索菲娅(Sofia)、马洛泽莫娃(Malozemova)、[2]卡尔·达维多夫(Karl Davydov)、[3]伊万诺夫(Ivanov)、[4]贝塞尔(Bessel)、[5]拉罗什。我们一起吃了晚饭。晚上，我们先

① 7 月 26 日，柴科夫斯基离开安东尼娜，到卡缅卡妹妹家住了一个半月。

② 索菲娅·马洛泽莫娃(1846—1908)，钢琴家，圣彼得堡音乐学院教授。

③ 卡尔·达维多夫(1838—1898)，大提琴家和作曲家。

④ 米哈伊尔·伊万诺夫(1849—1927)，作曲家，《新时代》音乐评论。

⑤ 瓦西里·贝塞尔(1843—1907)，小提琴家和音乐出版人。

把鲁宾斯坦送走，他要去莫斯科，然后是马洛泽莫娃和索菲娅，她们去彼得霍夫。晚上他们都走了以后，就剩下我和我的妻子，最可怕的时刻到了。我们开始挽着手散步。突然，我感到自己很平静、很满足……我不知道这是如何发生的！即便如此，从那一刻起，周围的一切好像都光明起来，我意识到不管我妻子是什么样的人，她是我的妻子，这个事实完全正常，理应如此。[……] 今天早晨我醒来的时候，头一次没有绝望的感觉，我妻子一点也不让我讨厌。我已经开始把自己看成她的丈夫，跟其他所有不爱妻子的丈夫一样。但最重要的是，今天跟她在一起我不再觉得别扭，没话找话，我完全平静。从今天起，可怕的危机已经过去了，我正在恢复。但这危机确实太可怕、太可怕、太可怕；如果没有你的爱和那些爱我的人们，在我遭受令人无法忍受的心理折磨的过程中支持我，我的结局可能会很糟糕，也就是说，我会生病或者发疯。

今天，我们会直接回莫斯科，我妻子接到通知，说抵押树林的款项已经到了。我们会从那儿去乡下。[……] 充满爱意地吻你。

现在我向你保证，不必再为我担心了。我已经完全进入了恢复期。

14. 给莫戴斯特·柴科夫斯基

在这封信里，柴科夫斯基告诉莫戴斯特他在卡缅卡最后几天的情况，然后，他不得不动身去莫斯科，回到安东尼娜身边，回音乐学院教书。他在卡缅卡过得非常有趣，其中他提到了他的“快乐源泉”——男仆叶夫斯塔菲（Evstafy），他爱上了他。这证明在新婚几个星期之后，柴科夫斯基就恢复了他的同性恋行为，他根本就没有严肃考虑过变成严格的异性恋这个问题。

基辅
1877年9月9日

亲爱的莫迪亚！

我和阿廖沙是昨天早晨到的，紧接着就收到了你最动人的信。你对那个在公共场合找借口大发雷霆的绅士的描述太具艺术性了，这再一次验证了我的观点：你绝对具有文学天赋，可你自己却忽略了。如果你太懒惰，不愿意写充满纠结和解决纠结的整部小说，至少你可以写短篇故事或幽默短剧，就像你写的那个人。这会很新鲜、很有创意，还可以给你带来收入。想一想，假如你能把生活的一半用来教书，另一半用来写作，那你的生活该是多么充实和快乐！我建议你认真地考虑一下，趁你还年轻，还没有被什么业余爱好的习惯抓住。我知道，如果我处于你的位置，我绝不会让这种才能睡大觉。你走了之后，我又读了一部分《安娜·卡列尼娜》(*Anna Karenina*)。这本书看似是在进行深层的心理分析，实际上，它低级粗俗、一派胡言，你怎么会为这样一本书而兴奋？这种分析让人觉得空洞、毫无意义，只有魔鬼才相信这些，就像你听亚历山德林·多尔戈鲁基(Alexandrine Dolgoruky)[1]和尼古拉·康德拉迪夫谈论各种各样的女人一样。此外，你描写的车站那个小插曲的艺术性比那些冠冕堂皇的细致分析不知要高几千倍。

文学就到此为止吧。

你离开卡缅卡之后，我很伤心，这种忧伤与日俱增。这些日子我甚至患了腹泻，这种病是由特殊的恐惧感引起的，遇到强烈和不快的感觉时，紧张的人都有这种典型表现。但也有很愉快的插曲。星期天我们到兹鲁巴尼茨(Zrubanets)去打猎。[2] 很

① 亚历山大·多尔戈鲁基是一位社会朋友。
② 卡缅卡附近的一个村庄。

遗憾，你从来没有打山鹑的经历，它充满不可预见的事情和奇特的惊喜，太有趣了，同时也非常耗体力，因为你总是在树丛里跑来跑去，或者从一座山爬到另一座山。两点钟的时候，我们到尼古拉家[①]吃了汤团。所有人都在那儿，包括阿廖沙。在那里，我见到了我的快乐源泉，一想起他就激起我的性欲，我情愿一辈子为他擦拭靴子，为他倒夜壶，假如我能亲吻他的手和脚，[②]哪怕机会难得，我也愿意为了他随时降低自己的身份去做。在这次打猎之前，我和列夫到韦尔博夫卡（Verbovka）去了一整天，在湖边待了大约6个小时。鸭子成群地在飞，不过没有一只丢掉性命。

塔妮娅（Tania）[③]命名日那一天，家里举行了隆重的庆祝仪式，早晨——赠送礼物；我为她写了几首诗，给了她25卢布。中午有一个简短的仪式，我们都喝了热巧克力。晚上有很多客人，大家跳舞，晚餐很丰盛。我忘了告诉你，前天我到普莱斯基（Plessky）家吃过饭，在此之前我也曾拜访过他们。

星期三7点钟我离开了。自然，每个人都给我送行，维施尼茨基（Vyshnitsky）[④]非常热情，他一直陪我到博布林斯基车站（Bobrinsky Station），他说，"这样会更高兴"。我们是中午而不是9点到的基辅。晚上过得不好，火车上人满为患。吃过晚饭之后，我打发阿廖沙到佩切尔斯基（Pechersky）修道院去，我则自己一个人出门散步。晚上我去看歌剧，演的是《茶花女》（*Traviata*），主要部分是帕夫洛夫斯卡娅（Pavlovskaia）[⑤]唱的，棒极了，其他部分不怎么样。晚上睡得很好，今天早晨阿廖沙和我去了圣索菲娅教堂（St. Sofia's Cathedral）、圣米歇尔教

---

① 尼古拉·达维多夫，柴科夫斯基的妹夫列夫·达维多夫的兄弟。
② 更多关于作曲家性偏好的信息，见TQM：p.463—473。
③ 塔妮娅（塔吉亚娜）·达维多娃是柴科夫斯基的外甥女。
④ 维施尼茨基是卡缅卡的一个熟人。
⑤ 艾米莉亚·帕夫洛夫斯卡娅（1853—1935），女高音歌唱家。

堂(St. Michel's)、佩切尔斯基修道院(the Pechersky Monastery)和阿斯科尔德墓(the Grave of Askold)，然后去了壮丽辉煌、让人神清气爽的维度贝茨基修道院(Vydubetsky Monastery)。阿廖沙再一次变得非常友好、亲切和深情。他心肠极好、天性脆弱。

今天，我收到了妻子的来信，说她等不及要我回去。① 我明早动身。

吻你，亲爱的莫迪亚。你一切顺利我很高兴，最重要的是，科里亚对你的爱是那样强烈和坚定。再见，我的鸽子。把下面这行给科里亚看看：**我非常喜欢科里亚，我很高兴他爱莫迪亚。**

你的P·柴科夫斯基

[阿廖沙让我带上他的问候和他"**最谦卑的敬意**"，他说他"吻你的手"。]

15. 给莫藏斯特·柴科夫斯基

由于婚姻的彻底失败，柴科夫斯基在国外待了很长时间，1878年4月11日，他回到俄罗斯。这封信为我们进一步提供了事实，能够帮助我们更好地了解他的同性恋趣味以及他在莫斯科多年的朋友尼古拉·波切卡罗夫(Nikolai Bochechkarov)的角色。

莫斯科

1878年9月16日

莫迪亚，只有你能完全理解我昨天的心情。由于无聊和难

---

① 回到莫斯科之后，作曲家跟他的妻子从9月12日到24日只在一起生活了12天，然后就永远分开了。更多关于柴科夫斯基"逃往国外"的信息，见TQM:p.231—249。

以忍受的寂寞，我听从了尼古拉(波切卡罗夫)的敦促，跟一个可爱的年轻人见面。他来自农民阶层，给人当男仆。我们约好在尼基茨基(Nikitsky)大街见面。我的心一整天都在甜蜜地呻吟，因为眼下我真希望能疯狂地爱上某个人。我们到了尼基茨基大街，互相作了介绍，我立刻就爱上了他，就像塔吉亚娜爱上了奥涅金。他的脸和身材就是一个梦、一个美梦的化身。我们一起散步，我不可救药地爱上了他，我请他和波切卡罗夫去了酒馆。我们要了一个单间，他坐到沙发上，就在我的旁边，摘下了手套……这……这简直太可怕了！他的手糟透了，很小，小小的指甲，周围被啃咬过，指甲上方的皮肤闪着光，就像尼古拉·鲁宾斯坦的手指！这对我的心是多么可怕的打击！我经受了怎样的折磨！但在其他方面，他是那么漂亮、可爱和迷人，在两杯伏特加的帮助下，我爱上了他，到夜晚将尽时，我都要融化了。我度过了美好甜蜜的时刻，它们能让我与这种无聊、庸俗的生活重新和解。绝对什么事情也没有发生。也许我要逐渐与他那双手和解，但这种情况可能会阻碍我获得完美的快乐。

总体来说，我的精神处于一种前所未有的奇怪状态，生活方式也跟以往大不相同。不是因为我对现实生活强烈不满或朦胧地渴望另一种生活，绝对不是！而是对事事感到无心、无聊，觉得周围的一切都让人觉得冷漠、厌恶。对我来说，莫斯科十足地令人讨厌。我已经决定了，我不能留在这儿，而且要依此行事，但眼下我必须得过且过，加倍小心地隐藏自己，避免一切社交活动。在音乐学院我觉得自己好像是个客人，对我来说，它已经变得陌生，我在班上也不再生气，对那些男女学生和他们的作业只感到厌恶，那些受人尊敬的教授过分屈从于高高在上的校长，毫无独立可言，他们喋喋不休地争论，他们的兴趣琐碎卑鄙，对我来说，他们就像外国人，跟我毫无瓜葛。每天到学院之后，我径直进教室，离开的时候也尽量避免和任何人碰面，对那些打招呼的惊叫，诸如，“哎呀！”或者“我看见的是谁？”我一律面露怒色，

立刻冲向一边。我每天步行或坐车到奈斯库什尼公园(Neskuchny Park)或昆采沃(Kuntsevo)去散步，我走上几个小时，然后坐车回家，通常跟尼古拉·里沃维奇(Nikolai Lvovich)一起吃饭。晚上，我们散步或去教堂。最近我和他偶尔一起去安息大教堂(the Cathedral of the Dormition)的通宵守夜室(All-Night Vigil)，那里所有的人都叫他"阁下"或"殿下！"除此之外，我很健康，身体的各项机能都极好。

鲁宾斯坦在巴黎还得再待一个星期，因此，对我命运的决定还要推迟几天。我收到了你的信，很担心你腋窝的脓疮。我也生过这种病，所以知道这有多痛苦。我在这儿怀着极大的满足等待你的到来。我正在遭受身无分文的痛苦(攻击！！！)。

吻你一千次。

P·柴科夫斯基

16. 给安纳托利·柴科夫斯基

写这封信的时候，柴科夫斯基正忙于创作他的歌剧《奥尔良少女》，在信里，他描述了前一天晚上做的两个莫名奇妙的梦。出版物一直禁止发表对第二个梦的描述。这份材料从心理分析的角度给了我们一些启示。

克拉伦斯(Clarens)

1879年1月9/21日

虽然今天轮到我给莫戴斯特而不是你写信，我还是给你写了，因为你那两封绝妙的信让我感到无法言喻的感激，这两封信是同时收到的，充满了无数有趣的细节。相反，莫戴斯特的信很简洁，没有什么实质内容，我不怪他，因为他向我解释了他没有

时间写信的原因。托利亚,我向你保证,我这辈子还没有读过哪本小说能像读你的信那样令我如此着迷,而且它还通俗易懂。所有的戏剧人物对我都很亲切而且珍贵,尽管程度不一。这些信留给我的印象是混杂的。一方面,生活中你就像裹挟在旋风中的一颗微粒,我对这种疯狂的生活感到害怕、恐惧和困难重重;另一方面,有时候我又觉得嫉妒。比如,新年夜的时候,我也想在尼古拉家,[①]这样就能见到你们所有人,看看塔妮娅穿上她的舞会长礼服是什么样儿,奥尔加(Olga)[②]怎样招待客人,格奥尔基·卡尔佐夫(Georgii Kartsov)[③]怎样跳舞,等等。但最重要的是,我能有机会爱抚我的托利亚,我是多么想念你!多遗憾,我不能在彼得堡久留!一个半月以后,我将再去拜访你们,我们一定尝试以工作为托词,只去爸爸和科里亚那儿,别的什么地方都不去,看看会发生什么。

你怀疑你的信丢了,这让我爱你。它们一封也没丢,从你开始用日记形式写信的那一刻起,你写得更频繁了,以前从来没有这样。你看到了吧,这有多方便!

现在我要告诉你今天发生的事情,从昨天夜里开始。因为轻微的感冒,我昨夜睡得不好,梦见了最奇怪的事,我都描述不出来。其中一个梦涉及到一个非常重要的文字**游戏**,特别有趣。我梦见自己参加一个**集会**,**勒南**(Renan)[④]在演讲,他的结束语很奇妙:"地球上有四样东西我们必须珍惜:**法兰西**、**理想**、**坟墓**、**国王**。"[⑤]我问旁边的人这是什么意思。他回答说,勒南是个保皇派,因此被枪毙了,这就是为什么他死后有话不敢直说,而是用了一个文字游戏。这四个字的意思是:"法兰西,关于你美丽

---

① 尼古拉·柴科夫斯基,作曲家的哥哥。

② 奥尔加·柴科夫斯基,尼古拉的妻子。

③ 格奥尔基·卡尔佐夫,柴科夫斯基的侄子。

④ 欧内斯特·勒南(1823—1892),法国宗教历史学家和哲学家,《基督的一生》(*Vie de Jésus*)(1863)的作者。

⑤ "法兰西、理想、坟墓、国王"。

国王的梦想”(你美丽的)。给我留下深刻印象的是在梦里死人的聪明创意，而不是勒南的高谈阔论。演讲一结束，大律师格克(Gerke)[①]就上前把他拉走了，他们开始喝啤酒，说德语。梦做到这儿，我醒了，好长时间都在赞叹勒南的双关语。[②]

现在说第二个梦，安妮特·墨克林(Anette Merkling)[③]跟我睡在一张床上，她哭着哀求我跟她发生性关系。为了不让她看见我那东西不能勃起，我就假装哭泣，说我为她难过，尽管我强烈希望满足她，可我不能乱伦。然后她用力地一把抓住我那下垂的丢脸的东西，我一下子惊醒了，决定马上在第一封信里就把这两个梦讲给你和莫迪亚听。这不是很莫名其妙吗？

已经写完了(《奥尔良少女》的)第一幕。又一个人出去散步(阿廖沙还是不敢出门)，回来后发现家里有四封信在等着我。两封是你的(我多高兴啊)，一封是莫迪亚的，一封是冯·梅克夫人的。真奇怪，3天没有来信，然后一来就是4封。从你的信中得知迷人的博洛迪亚·车林斯基(Volodia Zhedrinsky)[④]已经完全康复，又能跳舞、演戏了，我真高兴。吃晚饭前，我坐在那儿想《国王和迪努瓦》(the King and Dunois)的场景，担心《奥尔良少女》的韵律，出了些汗，感冒竟然好了。我很好。吻你。

你的P·柴科夫斯基

17. 给莫戴斯特·柴科夫斯基

这封长信以前只出版过前半部分。1879年3月，爱德华·科洛

---

① 奥古斯特·格克(1841—1902)，柴科夫斯基在法律学校的校友，俄罗斯音乐协会理事会成员。

② 更多关于这个“奇怪的梦”的信息，见亨利·扎伊科夫斯基，〈柴科夫斯基：丢失的一块七巧板〉(“The Missing Piece of the Jigsaw Puzzle”)，《音乐时代》(*Musical Times*)第5期(1990)：p.238—242。

③ 安娜(安妮特)·墨克林(1830—1911)，柴科夫斯基的表妹。

④ 弗拉基米尔(博洛迪亚)·车林斯基是安纳托利的社会朋友。

纳(Edouard Colonne)的管弦乐队演奏了柴科夫斯基的《幻想曲》,这部作品是他以莎士比亚的戏剧《暴风雨》为基础创作的。这封信生动、毫无拘束地描述了柴科夫斯基与一个他以前见过的同性恋男妓的性爱经历。

巴黎

1879 年 2 月 26 日/3 月 10 日

昨天是强烈震撼的一天。早晨,夏特莱剧院(Châtelet)有一场音乐会,还要演奏《暴风雨》(*The Tempest*)。我所遭遇的折磨强烈地证明我只能生活在农村。以前,我觉得听自己的作品是最大的快乐,但现在这成了折磨的根源。我听《暴风雨》的那种状态好像能够保证我绝对的平静,其实不然。音乐会前一天的晚上,我就开始恶心、腹泻。随着初始和弦的奏出,我的激动达到高潮。他们演奏的时候,我怀疑我会立刻倒地死去,我的内心也是这样痛苦。这种激动不是来自于对失败的恐惧,而是一段时间以来,每次重新听到自己的作品,我就油然生出对自己强烈的失望感。好像是有意设计的,《暴风雨》之前,他们演奏了门德尔松(Mendelssohn)的《宗教改革交响曲》(*Reformation Symphony*),尽管情绪恶劣,我仍然对他作品表现出来的得心应手和精湛技艺连连惊叹,我就缺乏这种精湛。直到今天,我写起曲子来仍然像个有天分的年轻人,人们往往对他期望很高,但他能给出的东西却少之又少。其他的不必说,我就奇怪,为什么我的交响曲这么难听!当然,我自身的原因告诉我,我有些夸大了自己的缺点,但这对我只是一个冷酷的安慰。他们演奏的《暴风雨》相当不错,尽管不是一流水平。节奏完全正确,乐师们好像都在兢兢业业、认认真真地演奏,但不是带着喜悦和喜爱去演奏。不知什么原因,我的目光被他们其中的一个人吸引,他微笑着,好像在跟谁交换眼色,仿佛在说:“请原谅给你上了这么一道

奇怪的菜，但这不是我们的错：别人要我们演奏，那我们就得演奏！”最后一个和弦落定，剧院里响起稀稀落落的掌声。紧接着好像一阵新的掌声正在积聚力量，但这时响起三四声口哨，然后整个大厅充满了“噢！噢！”叫喊声，表示有人抗议这些口哨，然后一切归于沉寂。我承受了这个过程，没有太悲伤，我一直认为《暴风雨》是我最出色的作品之一，实际上，它却如此微不足道，这个想法让我痛不欲生。我马上离开了剧院。天气棒极了，我一直走了几个小时，到家后，我给科洛纳写了一张便条，撒谎说我只在巴黎待一天，因此不能亲自观看音乐会。便条表达了诚挚的谢意，说他的《暴风雨》演奏得非常好。说这些时我很镇静，但我决定必须花时间干点高兴的事儿。所以我匆匆地吃完饭，然后出门去找路易莎(Luisa)。我四处找了好一阵子，但是没找到她，我很失望，就在这时，我突然看见她了！我得意忘形，因为对我来说，她真的太迷人了。我们马上拐到一条僻静的街道，她作了解释。原来，那几天她没到约会地点去，因为发生了非常不幸的意外事故。一辆马车撞了她的腿，她伤得不轻，在床上躺了两三天，走起路来仍然有点瘸。她建议我们到她那儿去。她住得很远，我们走了好长时间，然后乘了一段公交车，下车后又走了一程；一路上，我都全神贯注听她喋喋不休地唠叨，好像这是最美妙的音乐，我爱上她了。终于我们到了缅因街(rue de la Maine)，这一带是小商人的聚居地；下一条是格瓦特街(de la Goite)，两条街上满是饮酒狂欢者，酒吧一座接一座，舞厅的窗户洞开，音乐声震耳欲聋。为了去她阁楼里的公寓[1]，我们先进了一间酒馆[2]，喝了一杯地慢冰镇水(une mante avec de l'eau frappé)，然后溜进一扇小门，爬上一段又窄又黑的楼梯，来到一个狭窄的小房间，天花板是倾斜的，窗户不是在墙上，而是在天

① “阁楼里的公寓。”
② “一家酒馆。”

花板上!!! 屋子陈设寒酸简陋,一张床、一个破衣箱、一张肮脏的桌子,上面满是燃烧剩下的蜡烛头,墙上的钉子上挂着几条破裤子和几件衬衣,还有一块巨大的水晶玻璃,是买彩票时赢的。尽管如此,那一刻我感到,就是这件寒碜的小屋,凝聚了人类所有的幸福。他(我不能用阴性代词来称呼那个亲爱的人)立刻把护照和学历证拿给我看,这充分证明了他以前跟我讲的都是真话。接下来就是他所说的各种爱抚和温存,①然后我被爱情的甜蜜所包围,体味了最难以令人置信的愉悦。毫不夸张地说,我不仅是很久、而是几乎从来没有像昨天那样快乐和幸福。之后我们去了一个娱乐场所,一种介乎于演唱咖啡厅和剧院之间的地方,我们在咖啡馆里喝了很多啤酒,随后开始在街上长时间走路,然后又喝啤酒,直到凌晨1点钟才分手。我被各种各样的感觉搞得精疲力竭,以至于都回不了家了,只好雇了一辆轻便马车。回家后,我给阿廖沙留了张字条,叫他10点钟之前不要叫醒我,然后一头栽到床上昏睡过去。

可是我7点钟就醒了,头沉得抬不起来,乏味、良心上的苦闷折磨着我,我清醒地意识到:昨天的幸福是假的,被夸大了,这只不过是一种强烈的肉体上的吸引,因为路易莎长得漂亮,正好符合我反复无常的口味。不管他为什么吸引我,这个年轻人的灵魂本质上是好的。但是上帝啊!他多么可怜、堕落得多么深!我没有鼓励他走上正道,相反却帮助他滑向更黑暗的深渊。有很多迷人的细节可以证明他是怎样一个天真与堕落的结合体,见面之后我再告诉你。说实话,他确实应该回里昂去,他父母在那儿开了一家帽子店,但是,他只能以一个体面的青年人的身份回去,为此他至少需要500法郎。我读过他父母的信,它能证明他们是体面人。就像是设计好的一样,我离开了,没有给他任何真正的帮助,比如,把他送到里昂去。我要告诉你我的计算错得

① “温存。”

多么离谱，或者说冯·梅克夫人也算错了，天知道，我的钱只够到柏林，我已经写信给尤尔金森(Jurgenson)①，请他电汇500马克到柏林银行，让我能回到彼得堡。

我必须马上离开，如果不耽搁，后天，也就是星期三，我就动身了。《暴风雨》带来的感觉已经消失，今天我已经不沮丧了，我指的是它在我内心引起的失败感。我已经跟自己达成和解，完成这部歌剧和组曲之后②，我要写一首模板性的交响曲。这样看来，直到剩下最后一口气，我都要不断地为达到精湛而努力，但是永远也达不到。我缺乏某种东西，我感觉我缺的很多，可是我无能为力。

我的头不疼了。天气棒极了，我像发疯了一样一直在走路。早饭是在一家很时髦的饭店吃的。随信给你寄去一张《巴黎日报》(Paris-Journal)关于昨天音乐会的剪报。

吻你。

你的P·柴科夫斯基

[把这封信给托利亚看看。我得请他原谅，他不得不读我的爱情历险。关于阿巴扎(Abaza)③，我决意不去拜访她。]

(罗伯特·波德　亚历山大·波兹南斯基　译自俄语)

缩略词

GDMC 国立柴科夫斯基档案馆及故居博物馆，克林，(俄罗斯)

LF P·I·柴科夫斯基，《给家人的信：自传》(*Letters to his Family: An Autobiography*，加利纳·冯·梅克翻译，珀西·M·杨附加注解，New York，1981)。

PB P·I·柴科夫斯基，《给家人的信》(*Letters to his Family*，V·A·日丹诺娃编辑和评论，Moscow，1955)。

---

① 彼得·尤尔金森(1836—1903)，柴科夫斯基的音乐出版人。

② 歌剧《奥尔良少女》和《第一组曲》(作品第43号)。

③ 尤利娅·阿巴扎(死于1915年)，歌唱家，俄罗斯财政部长亚历山大·阿巴扎的妻子。

PR P·I·柴科夫斯基,《给亲属的信》(*Letters to Relatives*, V·A·日丹诺娃编辑和注释,Moscow,1940)。

PSS P·I·柴科夫斯基,《文学作品和通信全集》(*Completed Collected Works: Literary Works and Correspondence*, 17卷本;Moscow,1953—1981)。

TQM 亚历山大·波兹南斯基,《柴科夫斯基内心探索》(*Tchaikovsky: The Quest for The Inner Man*, New York,1991)。

TS P·I·柴科夫斯基,《柴科夫斯基自画像》(*Tchaikovsky: A Self-Portrait*, 亚历山德拉·奥尔罗拉编纂, R·M·戴维森翻译,Oxford,1990)。

关于17封信件

1. 给安纳托利·柴科夫斯基。档案参考:GDMC,A a3,no. 1088。发表在PR:213—214(有删节);PSS,5:389—390(有删节);PB:95;LF:93—94(部分);TS:44(部分)。
2. 给莫戴斯特·柴科夫斯基。档案参考:GDMC,A a3,no. 1455。发表在PSS,5:49—50(有删节)。
3. 给莫戴斯特·柴科夫斯基。档案参考:GDMC,A a3,no. 1465。发表在PR:253—254(有删节);PSS,6:69(有删节);TS:57—58(部分)。
4. 给莫戴斯特·柴科夫斯基。档案参考:GDMC,A a3,no. 1467。发表在PR:259—260(有删节);PSS,6:75—76(有删节);TS:58(部分)。
5. 给莫戴斯特·柴科夫斯基。档案参考:GDMC,A a3,no. 1470。发表在PSS,6:110—111(有删节)。
6. 给莫戴斯特·柴科夫斯基。档案参考:GDMC,A a3,no. 1471。发表在PSS,6:130—131(有删节)。
7. 给莫戴斯特·柴科夫斯基。档案参考:GDMC,A a3,no. 1473。发表在PR:280—281(有删节);PSS,6:138—139(有删节);TS:66(部分)。
8. 给安纳托利·柴科夫斯基。档案参考:GDMC,A a3,no. 1109。发表在PSS,6:143—144(有删节)。
9. 给安纳托利·柴科夫斯基。档案参考:GDMC,A a3,no. 1110。发表在PR:286—288(有删节);PSS,6:151—152(有删节);TS:69—70(部分)。
10. 给莫戴斯特·柴科夫斯基。档案参考:GDMC,A a3,no. 1476。发表在PR:288(有删节);PSS,6:153(有删节)。
11. 给安纳托利·柴科夫斯基。档案参考:GDMC,A a3,no. 1111。发表在PR:289(有删节);PSS,6:153—154(有删节)。
12. 给安纳托利·柴科夫斯基。档案参考:GDMC,A a3,no. 1112。发表在PR:289—290(有删节);TS:70(部分)。
13. 给安纳托利·柴科夫斯基。档案参考:GDMC,A a7,no. 1969。发表在PSS,6:155(有删节)。
14. 给莫戴斯特·柴科夫斯基。档案参考:GDMC,A a3,no. 1477。发表在PR:

294—295(有删节)；PSS，6：173—174(有删节)；PB：124—125(有删节)；LF：122—123(有删节)。

15. 给莫戴斯特·柴科夫斯基。档案参考：GDMC，A a3，no. 1509。发表在PSS，7：401(有删节)。

16. 给安纳托利·柴科夫斯基。档案参考：GDMC，A a3，no. 1210。发表在PR：507—509(有删节)；PSS，8：34—35(有删节)；PB：204—205(有删节)；LF：199—200(部分)。

17. 给莫戴斯特·柴科夫斯基。档案参考：GDMC，A a3，no. 1541。发表在PR：547—549(有删节)；PSS，8：138—139(有删节)；PB：227—228；LF：221—222(有删节)；TS：167 页(部分)。

第二部分　柴科夫斯基和俄罗斯

第三章　音乐是心理现实主义的语言：柴科夫斯基与俄罗斯艺术

L.伯特斯坦

一

在同时代的作曲家当中，柴科夫斯基可谓是领军人物。到19世纪90年代早期，尽管他的卓越才华可能没有在他的祖国俄罗斯得到认可，但在国外早已声名远播，这一点毋庸置疑。1890年，安东·契诃夫(Anton Chekhov)在给作曲家的弟弟莫戴斯特的信中，将柴科夫斯基列为俄罗斯第二重要的艺术家，仅次于托尔斯泰(Tolstoy)，排在第三位的是画家伊利亚·列宾(Ilia Repin)。[1] 契诃夫这一三足

---

① 引自戴维·布朗(David Brown)，《1885—1893柴科夫斯基的最后岁月》(*Tchaikovsky. The Final Years 1885—1893*, London: Norton, 1991), p. 225。众所周知，托尔斯泰对柴科夫斯基的音乐很感兴趣，柴科夫斯基以此为荣。托尔斯泰钦佩柴科夫斯基，特别是他《第一弦乐四重奏》(作品第11号)的行板，它使作家流下了眼泪，柴科夫斯基对这一事实非常骄傲。见亚历山大·波兹南斯基(Alexander Poznansky)，《柴科夫斯基内心探索》(*Tchaikovsky. The Quest for the Inner Man*, New York: Schirmer, 1991), p. 191。尽管列宾与托尔斯泰后期对艺术的观点有分歧，但也非常崇拜这位作家。他拜访柴科夫斯基，而且不止一次给他画过肖像。见《伊利亚·列宾绘画》(*Ilja Repin. Malerei. Graphik*, Leningrad: Aurora-Kunstverlag, 1985), p. 147—151，亦见伊利莎白·克里德尔·瓦尔克尼尔(Elizabeth Kridl (转下页)

鼎立的排列将列宾和柴科夫斯基联系在了一起。在所有俄罗斯画家中，列宾在国外最有名气，契诃夫如此排名，灵感也许仅仅来自于画家的赫赫声名。作为一个艺术家，列宾更应该与穆索尔斯基(Musorgsky)(列宾曾在穆索尔斯基生命垂危时为他画过肖像)和"强力五人团"(Mighty Five)联系在一起，而不是柴科夫斯基。但实际上，契诃夫的溢美之词暗含了某种反直觉的洞察力——他在柴科夫斯基的艺术与列宾的艺术之间，以及列宾之外具有19世纪晚期俄罗斯绘画特点的艺术之间，使用了比较，这种比较给了我们极大的帮助，让我们对柴科夫斯基作品的理解更加清晰了。

与同时代的其他音乐家相比，柴科夫斯基在俄国以外的德、英、美的评论家们笔下更受好评。与"强力五人团"的音乐不同，柴科夫斯基的音乐让人领略到的远不止是另外一种俄罗斯异域风情。但在他的有生之年，某些俄国人却带着怀疑的眼光看待他的国际声誉；那些竭力鼓吹民族主义的人诟病他"俄罗斯味不足"，他本人也痛苦地意识到，正是因为自己"不够俄罗斯"，才被如此尖锐地批判。但与此同时，外国人却认为他是音乐界最伟大的、最具俄罗斯特色的声音，并为他欢呼喝彩。然而，在俄国国内，西欧评论家们的赞美之词对柴科夫斯基是一位民族音乐家这一理论的可信性却毫无帮助。卡尔·斯托克(Karl Storck)在1904年重申："在所有俄罗斯作曲家当中，能在非俄罗斯、特别是德国的音乐生活中真正感到应付自如的，只有柴科夫斯基一人"，①这句话非俄罗斯评论家们已说过多次。1895年，《悲怆交响曲》(*Pathétique*)在维也纳首演时，维也纳评论家古斯塔夫·肖纳克(Gustav Schönaich)撰文："他的俄罗斯味越来越淡，已经转变成一位西欧国际音乐家了。尽管如此，他身上所保留的民族

(接上注①)Valkenier)，《伊利亚·列宾和俄罗斯艺术世界》(*Ilya Repin and the World of Russian Art*, New York: Columbia University Press, 1990)，p. 139—142, 146, 153—154。

① 卡尔·斯托克(Karl Storck)，《音乐史》(*Geschichte der Musik*, Muth'sche Verlagshandlung, Stuttgart, 1910)，p. 777。

元素对他的艺术仍大有裨益。"[①]显然，在柴科夫斯基的音乐中，真正的民族元素与设想的西方音乐作曲规范得到了融合。正是基于此，评论家赫尔曼·克莱奇玛尔（Hermann Kretzschmar）适时地预言："尽管遭到同胞令人费解的反对，但是，作为俄罗斯流派的主要代表，他会名垂青史，这不但是因为他所有的作品都饱含独特的俄罗斯主题，还因为他的艺术特征不确定。"[②]

到去世之前，柴科夫斯基受欢迎的程度可谓空前绝后，德国评论家们对他大加赞扬，他们认为他的管弦乐如此流行，其首要原因并不是其中的俄罗斯元素，而是这些元素被一种显然更主流、更成功的音乐所吸纳。音乐这种艺术形式通常与情感相联，柴科夫斯基能如此迅速、直接地吸引俄罗斯以外的观众，确实令人震惊。[③] 1913 年，费城交响乐团（the Philadelphia Orchestra）的音乐注解人菲利普·H·乔普（Philip H. Goepp）称柴科夫斯基是"音乐界的拜伦"。在对第四交响曲的解释中，乔普写道：

---

① 古斯塔夫·肖恩纳克（Gustav Schönaich），〈彼得·伊里奇·柴科夫斯基〉（"Peter Iljitsch Tschaikowsky"），《新音乐新闻》（*Neue Musikalische Presse*）IV/1（1895）：1—2。

② 赫尔曼·克莱奇玛尔（Hermann Kretzschamr），《音乐厅领袖》（*Führer durch den Konzertsaal*，第 1 卷，Leipzig：Breitkopf & Härtel），p. 600。

③ 见作曲家去世 20 年之后，许多流行传记文学中的态度：《新音乐》（*Neue Musikzeitung*）XXI/21（1900）：257—258 中的〈彼得·柴科夫斯基的为人之道〉（"Aus dem Leben Peter Tschaikowskys"），在 No. 22(272)和 No. 24(292—294)中继续讨论；以及奥托·凯勒（Otto Keller），《柴科夫斯基的真实形象》（*Tchaikowsky. Ein Lebensbild*，Leipzig：Breitkopf & Härtel，1914）。英国人对柴科夫斯基的热情显示出相同的规则——接受俄罗斯元素，认可这种表达了"民族元素"的"完美艺术"。英国人同时也意识到这种带有性暗示的强烈感情的存在。英国批评家约瑟夫·贝奈特（Joseph Bennett）写了一篇关于《第四交响曲》的文章，注意到第二乐章"表达了一种纯洁的感情"，"最好地证明了他的祖国的音乐。"其他批评家们注意到它"狂热、焦虑和忧伤的"特点，而且赞扬它，如萧伯纳所说（如果不是讽刺，便是揭示），柴科夫斯基"独立于大多数现代浪漫主义流派作品可怕的柔弱之外。"见杰拉德·莫里斯（Gerald Morris），《斯坦福、剑桥周年庆典和柴科夫斯基》（*Stanford, The Cambridge Jubilee and Tchaikovsky*，London：David and Charles，1980），p. 354—358。

> 柴科夫斯基一向高度强调感情的抒发，他从来不会处于某种自然的状态。他完全缺乏大师们所具有的那种高贵的自制力，他们的交响曲完美地体现了何为静水深流，而柴科夫斯基的音乐则让人感到精神狂乱、激情奔涌，以致于在纵情倾泻之间，他的手法有一丝呆板。感情作为最高艺术的内容，必须更有深度，更似涓涓细流，静静流淌。如果它是对一种冷漠的、无动于衷的情绪所作出的反应，那么它必然属于或近似于歇斯底里，如同我们听《第四交响曲》(*the Fourth Symphony*)中的行板时所感觉到的。毕竟，交响艺术的最终特质，不是灵感的偶然闪现，而是一种博大的视野、宽广的同情，是感情的源泉，是高尚品质的流露。不仅如此，这部交响曲有某种冒险的意味，作者已经做了形式上的安排，但这种安排违背了他的性情，他在两者之间找到了平衡，可又不确定。在《第四交响曲》第一乐章整个高潮的喜悦背后，我们能感到一种隐隐的忧伤，这证明了主观情感在音乐中的表达是多么的微妙。它揭示的不是诗人有意识的情感，而是无意识的、他当下的自我；而贯穿他整个作品系列的，则是他的个人气质。诗人试图说的跟他实际上说的大不相同。①

乔普的分析混杂着敬仰与批评，非常典型而又让人好奇。② 矛盾的是，他的某些言辞似乎在暗示：柴科夫斯基对听众有如此大的魅

---

① 菲利普・H・乔普(Philip H. Goepp)，《交响乐和它们的含义》(*Symphonies and Their Meaning*，第3卷，〈现代交响乐〉[Modern Symphonies]，Philadelphia，London：J. B. Lippincott，1913)，p. 115—116。

② 见纽约评论家们对柴科夫斯基的反应，例如，《纽约时代》(*The New York Times*)的评论家理查德・奥尔德利奇(R.Aldrich)，《日冕》(*The Dial*)的评论家保罗・罗森菲尔德(Paul Rosenfeld)。和乔普一样，罗森菲尔德写作曲家的"歇斯底里和活力"(把他比作拉赫玛尼诺夫)(Rachmaninoff)，奥尔德利奇则评论他的"哀婉"和"兴奋"元素。两位评论家都很清楚地把作曲家与俄罗斯民族主义者区别开，像罗森菲尔德所说的那样，更多地把他作为一位知性论者。理查德・奥尔德利奇，《1902—1923年纽约的音乐会生活》(*Concert Life in New York 1902—1923*，New York：Putnam，1941)，p. 364—365，和各处，以及保罗・罗森菲尔德，《音乐肖像》(*Musical Portraits*，New York：Harcourt Brace，1920)，p. 165，171。

力，在一定程度上得益于他在艺术与作曲上的缺点。这种说法跟当代德国评论家们的观点相似。他们一贯诟病柴科夫斯基的音乐有明显的结构和形式上的不足，是一种介乎于古典与现代之间游移未决的混合体，平庸、琐碎、节奏太快、过度频繁地依赖粗俗的色彩效果。[①] 19 世纪晚期对柴科夫斯基的评价似乎预见了勋伯格(Shoenberg)及其追随者们的主张：受欢迎程度并不足以成为评判的标准。识别音乐的主旨与结构之间的细微差别非常关键，这些差别一方面来自于主旨的转变，另一方面是因为使用了装饰和重复；前者体现的是音乐艺术的精髓，后者则是对它的贬损。[②] 而克莱奇玛尔则谨慎地避开了这样的折中，从柴科夫斯基的交响乐中，他看到了柴科夫斯基"绝对的重要性"。他认为柴科夫斯基的管弦乐"如同绘画，可以营造气氛，又如同是对普通民众生活的描述"，他盛赞柴科夫斯基后期的交响乐"围绕心理强烈对比，全面展示了生活中的各种形象，行进自如，有时甚至跌宕起伏……让人觉得那是亲身感受和体验，给人身临其境的感觉。"[③]

---

① 见埃米尔·诺曼(Emil Naumann)，《从最早期发展到现在说明历史的音乐》(*Illustrierte Musikgeschichte. Die Entwicklung der Tonkunst von den frühsten*，第 2 卷，Berlin, Stuttgart: Spemann)，p. 1101；汉斯·梅里根(Hans Merian)，《19 世纪音乐史》(*Geschichte der Musik im Neunzehnten*, Leipzig: Seemann, 1902)，p. 705；罗伯特·赫希菲尔德(Robert Hieschfeld)在《新音乐新闻》(*Neue Musikalische Presse*) VI/47(1897)：2—3 发表的文章，回顾《叶甫盖尼·奥涅金》在维也纳的首演。柳德米拉·克拉贝尔尼科娃(Ljudmila Korabel'nikova)对这一话题进行了总结，《柴科夫斯基与当代的对话》，发表在托马斯·科尔哈泽(Thomas Kohlhase)编辑的《柴科夫斯基研究一：1993 年图宾根柴科夫斯基交响乐国际研讨会报告 I》(*Čajkovskij-Studien I. Bericht des Internationalen Čajkovskij-Symposiums Tübingen 1993*, Mainz: Schott International, 1995)，p. 187—198。

② 见阿诺德·勋伯格(Arnold Schoenberg)，在《风格和思想：阿诺德·勋伯格文选》(*Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*，莱奥纳多·斯坦因[Leonard Stein]编辑，利奥·布拉克[Leo Black]翻译，London: Faber & Faber, 1975)中的〈音乐评价标准〉("Criteria for the Evaluation of Music")，p. 131。在这篇文章中，勋伯格批判柴科夫斯基依赖重复。也见 1940 年 8 月 31 日，勋伯格写给弗里茨·斯蒂德里(Fritz Stiedry)的信，信中，"柴科夫斯基式"变成了轻蔑的绰号，见约瑟夫·卢福尔(Josef Rufer)，《阿诺德·勋伯格的作品》(*Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel: Bärenreiter, 1959), p. 20。

③ 克莱奇玛尔，《音乐厅领袖》，p. 602。

众所周知,19世纪西欧就"标题音乐"以及器乐的叙事意义(被界定为属于音乐之外)与其抽象、独立的特质之间的二分法展开了令人烦恼的辩论。当时的观众在热捧瓦格纳创作理论(Wagnerism)(和歌剧中"现实主义"的清晰形式与其对立面并行的创作方式)的同时,又喜好追求音乐之外的意义,音乐品味游移不定(这助长了大众对西欧以外的民族主义异域风情的需求)。人们普遍认为,音乐之所以成为一种通用的语言,是因为其独特的非外延方面,而柴科夫斯基始终信守这一点,所以,他的音乐开始占据特殊的地位。柴科夫斯基不但是一位不可思议的俄罗斯大师,而且,如乔普和克莱奇玛尔所言,听他的音乐,人们立刻就能投入强烈的情绪和感情。听音乐这种行为成为一面揭示心理的镜子,与日常生活经历相连,反映出听者自身情感世界活跃的本质。柴科夫斯基的交响乐为听众展开对紧张情绪和心理的追溯提供了一种情感的极致,仿佛让人回想起自己的"亲身经历",抑或是一种深层意义上的对强烈情感的追求。乔普准确无误地将他的读者引向柴科夫斯基的极致情感。当心!作为费城交响乐团的撰稿人,乔普仿佛在警告人们:听柴科夫斯基的音乐,你们得到的并不只是娱乐和消遣!

不论你来自何方,柴科夫斯基都可以与你富于想象的内心世界交谈。如果说19世纪中晚期保守的评论家们认为瓦格纳的音乐里有一种若非破坏,即是危险、使人不安的东西,那么,他们也会说,在柴科夫斯基的音乐里,存在着一种暴力和"歇斯底里",这威胁到得体和克制。传统审美认为,有教养地接受艺术是一种形式主义洞察力行为,它与彬彬有礼地听音乐作为一种消遣是有界限的。在高雅气派的音乐厅里,柴科夫斯基的音乐粉碎了这种界限。从这个意义上讲,娜杰日达·冯·梅克(Nadezhda von Meck)夫人对于柴科夫斯基的热情并非异常或极端,而是敏锐。她如此钟爱《第四交响曲》,这不足为奇,因为她理解它,认为它反映了那种"极度可怕的绝望",启发人们"向自己的判断力告别"。这是柴科夫斯基在世时,评论家们

对听众反应的恰当描述，后世听众的反应也是如此。[1]

柴科夫斯基与瓦格纳之间的比较并非无规律可寻，正如罗莎蒙德·巴特利特（Rosamund Bartlett）所言，柴科夫斯基对瓦格纳的态度既复杂又矛盾。[2] 瓦格纳无疑是柴科夫斯基时代最重要的音乐革新家，而柴科夫斯基对瓦格纳的浓厚兴趣，甚至很可能超越了亚历山大·谢罗夫（Aleksandr Serov）首创的更直接的俄罗斯热情。[3] 柴科夫斯基认为瓦格纳首先是一位交响乐大师，但他的理论将他引入歧途，特别是在歌剧领域。尽管如此，柴科夫斯基在他的文字中，仍对瓦格纳的伟大致以崇高的敬意。如果这位俄罗斯作曲家对瓦格纳的尊敬是有保留的，那么这种尊敬必然会带有某种羡慕和隐含的亲密感，而事实并非如此。柴科夫斯基认为瓦格纳的音乐并非工于对细微之处复杂和意味深长的处理，而是太浓重并且晦涩难懂，他本人对此表示反对。他私下里承认，他觉得《指环》（*The Ring*）里面有几部分是他所见到的最无聊、最拖沓的东西。[4] 然而，恰恰就是瓦格纳在《指环》中使用的带有和声和管弦乐色彩的反复，界定了瓦格纳和柴科夫斯基之间的亲密关系。两位作曲家都设法通过巧妙地再现和强调重复动机，来保持音乐长结构的连贯性（例如《第四交响曲》的第一乐章）。尽管柴科夫斯基批评瓦格纳，但他承认瓦格纳的重要地位，他后来尤其崇拜《帕西法尔》（*Parsifal*），甚至偶尔承认他自己的音

---

① 爱德华·戈登（Edward Garden），奈杰尔·戈泰里（Nigel Gotteri）（编辑），《"给我最好的朋友"：柴科夫斯基和娜杰日达·冯·梅克之间的通信》（'*To my Best Friend*.' *Correspondence Between Tchaikovsky and Nadezhda von Meck*，加利纳·冯·梅克[Ganina von Meck]翻译，Oxford：Clarendon Press，1993），p. 195。

② 见罗莎蒙德·巴特利特，《瓦格纳和俄罗斯》（*Wagner & Russia*，Cambridge，Cambridge University Press，1995），p. 41—42；和彼得·柴科夫斯基，《音乐系列记忆》（*Musikalische Erinnerungen und Feuilletons*，Berlin：Harmonie Verlagsgesellschaft），p. 124。

③ 见亚历山大·塞罗（Alexander Serow），《关于音乐史的文章》（*Aufsätze zur Musikgeschichte*，Berlin：Aufbau，1955），p. 328—329。

④ 1876年8月20日，给弟弟莫戴斯特的信，引自戴维·布朗，《1874—1878柴科夫斯基的危机岁月》（*Tchaikovsky. The Crisis Years 1874—1878*，New York：London，1893），p. 97；和巴特利特《瓦格纳和俄罗斯》，p. 41。

乐也受瓦格纳的影响。① 在音乐结构的性质方面，瓦格纳和柴科夫斯基一样，也擅长只依靠音乐，就把内心状态编织成迷人的叙事网，不愧为现实主义大师(特别是心理现实主义)。② 瓦格纳的音乐表达了强烈的情感，这种情感与求爱、欲望及性爱的叙述有着明白清晰的联系，特别是从乔普及其同代人观点的角度看，这一点与柴科夫斯基极为相似。

也许正是因为柴科夫斯基音乐中近乎自显的心理和情绪成分(特别是交响乐作品，它们都有公开的书面标题和隐藏的传记标题，如《罗密欧与朱丽叶》，近期关于柴科夫斯基的研究聚焦在传记与音乐之间的联系上。在过去的20年里，传记作家们一直在从当年克劳斯·曼(Klaus Mann)停下的地方续写小说《悲怆交响曲》(*Symphonie Pathétique*)，他们坚定不移地将笔墨集中于柴科夫斯基孤独、绝望和同性恋的本性，以及他如何无法与别人维持长久的亲密关系。③ 如今，人们不但把19世纪同性恋作曲家的艺术成就分析成是他们对自己性身份的自我肯定，而且还把19世纪晚期的批判文字解构成同性恋憎恶症，这已经成为解析标准。④ 既然俄国国内尽人皆知(当然在

---

① 例如，(1878年4月8日)，在给塔涅耶夫的信中，他欣然承认《尼伯龙根的指环》(*Nibelungen*)对《里米尼的弗兰西斯卡》的影响；引自布朗，《危机岁月》，p. 108；也见巴特利特，《瓦格纳和俄罗斯》，p. 42。

② 在此试图阐明所谓的音乐中的现实主义问题的诸多方面，如果不是不恰当，就是不可能。除了最近大量关于音乐能或者不能表现或描述的哲学性文学之外，我们不得不把倾听的历史环境考虑在内。例如，在与李斯特当然还有理查德·施特劳斯的奏鸣曲和以往音乐库中某一确定的乐曲，以及某些耳熟能详的音乐(如贝多芬的作品)面对面的时候，对听众期望的运用、回避和调整，是一首乐曲叙述能力非常关键的方面，就像现在的电影和电视音乐的情况一样。音乐对听众所能传达的音乐之外的含义的程度，取决于历史原因，远远超过任何对音乐"本质"的规范性讨论。通过听众的期望和习惯，主张"标题"交响乐依赖于古典的作曲传统，就跟勃拉姆斯音乐依赖于前人音乐的程度一样强烈。

③ 见克劳斯·曼(Klaus Mann)《〈悲怆交响曲〉：一部柴科夫斯基的小说》(*Symphonie Pathétique. Ein Tschaikowsky-Roman*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt)，这部小说第一版未被修订的德语文本。

④ 完美结合了传记性和分析性的启发性分析，见蒂莫西·杰克逊(Timothy Jackson)，〈柴科夫斯基后期交响乐的性欲和结构方面〉(Aspects of Sexuality and (转下页)

国外不是这样)柴科夫斯基是同性恋,这种分析方法可能有助于理解他被人们接受的历史。但是,如果把柴科夫斯基的成就与成功及其同代人对他毕生事业的评价浓缩成是他对个人生活不满意的表达,那就跟把他的成就贬抑成同性恋憎恶症无异了;同时,这种理论推测,柴科夫斯基的性偏爱在俄罗斯内外已经被心照不宣地,或者,如乔普所说的,下意识地传播,历史地看,这种推测不太可能。乔普和其他评论家的反应一语中的,他们准确无误地表达了19世纪晚期的听众们立刻就能辨别出的含义:柴科夫斯基的音乐表达的是对亲密关系进而是性爱问题的内心挣扎,这与他的性取向无关。柴科夫斯基如此大受欢迎,一定程度上是由于他的器乐在这方面的成就,另一方面,他的确树立了规范,根据这些规范,音乐就可以与听众进行心理上的对话,不论他或她的性偏爱是什么。外国评论家说柴科夫斯基跟他的同代人不同,他超越了俄罗斯特质,他们这样说,指的是他调整了西欧作曲模式,成功地用音乐外化了心理现实主义。

至于他隐蔽的私生活,在给他最亲近的通信人,特别是他的弟弟莫戴斯特和娜杰日达·冯·梅克夫人的信中,柴科夫斯基毫不避讳地坦承他的内心和思想,特别是关于性欲与爱情、激情与欲望之间的斗争。在1878年2月17日/3月1日给冯·梅克夫人的信中,他详细列出了《第四交响曲》的计划,然而,作曲家通常只有在论证过某一明确标题存在的必要性和重要性之后才这样做,这样看来,他此举的确意味深长。

柴科夫斯基从描述作曲的过程开始。他坚信,情感的直接体现与音乐有清晰的联系,他称自己的作品是"灵魂的音乐自白,很多东西奔涌而来,以声音的形式喷薄而出"。随后,他把整个作曲过程比喻成种子发芽,描述了一个想法迅速发展成艺术时所感到的狂喜:"你把一切都抛在脑后,几乎疯狂,你的整个身心都在颤抖,在振动。"

(接上注④)Structure in the Later Symphonies of Tchaikovsky),《音乐分析》(*Music Analysis*)14:1(1995):3—25;关于同性恋话题的陈述,见亚历山德拉·奥尔洛娃,《柴科夫斯基自画像》,R·M·戴维森翻译;以及波兹南斯基,《柴科夫斯基内心探索》。

继而他叙述了外部干扰与作曲的“冷漠、理智和技术过程”之间的冲突，以及灵感带来的一系列有机的后果。[①] 的确，如果比较第一乐章和这种描述，我们就能从音乐的结构中找到大量证据，如突然转换、中断和恢复，证实作曲家描述的作曲过程。

在信中，柴科夫斯基首先谈到，来自于大脑内部的灵感有时不得不向刻板的作曲形式妥协，（为的是找到恰当的方式，通过音乐交流情感经历），紧接着他提到一个标题，并继续解释说这个标题讲述了对命运的理解，对人的心理状态以及个人经历的不同感受。他说，前两个乐章写的是彻头彻尾的消沉和沮丧。[②] 从这两个乐章中，我们能够看出柴科夫斯基对反复的依赖，这特别有趣。第一乐章对反复的使用，告诉我们柴科夫斯基和瓦格纳之间不同的作曲策略。如果把柴科夫斯基《第四交响曲》中的反复与其他作曲家，如安东·鲁宾斯坦对比，我们就会发现柴科夫斯基高人一筹之所在。在《海洋交响曲》（*Ocean Symphony*）中，鲁宾斯坦使用了小号（第一乐章，字母 B 后 15 小节），这表明两部作品之间有直接的历史渊源。但柴科夫斯基能够出色地运用节奏性移位和片段，如果瓦格纳依靠的是由和声的创造力弱化了的反复，那么柴科夫斯基则是通过使用细微但强烈的节奏变化来运用反复。第一乐章主体部分的 9/8 拍为作曲家提供了无数细微变化的空间。这些改变不是为了掩饰反复，而是赋予每一个再现部或部分呈示部全新的趣味和戏剧效果（例如，比较 159—293 小节和《第四交响曲》第一乐章 28—104 小节延展的呈示部），主旋律的移位、重音和强烈的交响乐开场，以及二拍子、三拍子的重叠是柴科夫斯基式反复的标志。尽管鲁宾斯坦和柴科夫斯基在拼接不连续的主题单位（比较《海洋交响曲》第一乐章中字母 G 到字母 K 部分之间的 17 小节，和柴科夫斯基《第四交响曲》第一乐章 251—283 小节）上有明显的相似之处，《海洋交响曲》第一乐章中也没有任何东

---

① 戈登，戈泰里，《“给我最好的朋友”》，p. 184。

② 同上，p. 185—187。

西可与之相媲美。

这两个第一乐章还有一个共同之处，即它们各自被听众接受的历史。跟《第四交响曲》一样，《海洋交响曲》大受欢迎，深得观众们的喜爱，但对柴科夫斯基而言，音乐交流的基本策略包括强调再现部、使用模进，以及依赖主题的统一和连贯性，这超出了一般人的概念。考虑到基本素材及其实现过程，强烈的节奏和变化使柴科夫斯基对反复的使用不令人厌烦；而另一方面，鲁宾斯坦的反复则没有什么变化。柴科夫斯基的音乐活力四射，加上节奏的变化及对交响效果的灵活运用，他建立起强烈的连贯性，一个乐念结束，即有另一个乐念接踵而至，收放自如，激越有力，这为他赢得了通过器乐叙述心理的大师的美名——这一成就在《哈姆雷特》(*Hamlet*)(作品第 67 号)中尤为突出。《哈姆雷特》创作于 1888 年，属较晚期作品，虽不太著名，但绝佳地体现了柴科夫斯基用音乐揭示心理的高超技艺。[①]

《第四交响曲》的第二乐章鲜有主题的变化与变奏，取而代之的是，柴科夫斯基创造了不同层次的再现部，虽然是重复，但前景和背景的性质并不相同。他在多次重复开场主题时设置了不同的对话，(78—98、199—218、238—304 小节)，即使主题有时降位成背景，也依然稳定清晰。紧随《第四交响曲》，柴科夫斯基创作了《小提琴协奏曲》(*The Violin Concerto*)，这种技艺同样用在这首协奏曲著名的第二乐章中。在《第四交响曲》里，主题之上的木管乐器部分仿佛是用来装饰的背景，但实际上，这种新颖的主题之上的片段音乐，暗示着主人公在强烈情感的持续过程中，曾经有一段注意力分散、想入非非的经历。统领整个乐章的开场主题象征着一种无时不在、压抑沮丧的内心情感。第二组(42—75 及 98—117 小节)体现的则是这种内心绝望的外部反应。后面紧接着是 F 大调部分，它是一个短暂的休息，提示第三及最后乐章所描述的外部世界。乐章又回到开头的情

---

① 所用版本为彼得·柴科夫斯基，《F 小调第四交响曲》，作品第 36 号(London: Edition Eulenburg Ltd)；和安东·鲁宾斯坦，《C 大调第二交响曲〈海洋〉》，作品第 42 号，1857 年版本再版(Boca Raton: Kalmus)。

绪,由主要的主题表达出来,再一次重建音乐和情感背景。

第二乐章是没有任何减值的重复,让人感到特别耳熟,几乎带有强迫意味,这跟听者的真实生活经历相吻合。在听整部作品的过程中,他们的记忆可以随时展开遐想,与主导情绪(比如,压抑)时而脱离,时而相连,又最终归于它的控制之下。乐章利用交响乐作品形式框架下的"非真实的"时光流逝,创造出一种现实错觉,反映了听者所熟识的内心经历,就像小说一样。交响曲行进缓慢,那种"真实的"内心经历为之短暂地催发和定位,就好像是小说里的某个部分。小说作者能够有效地掌控叙述的步伐和结构,读小说时,我们可以塑造与作者相同的短暂虚拟的时空;同样,听音乐能够在压缩的时间里,达到与阅读相同的效果。柴科夫斯基的傲人成就在于,他能在一种普通的背景下,通过运用只有轻微变化的反复,以及听上去仿佛不连贯的补充材料的重叠,在明明不相关的部分之间架起有效的桥梁,将之联系起来。恰恰是由于缺乏勃拉姆斯式(Brahmsian)的变化,听众们才被心悦诚服地带入一种虚构的幻觉当中,真实体验情感状态的自我。听众们评价说,这些情感跟他们的实际经历同样有理、强烈和真实。

相比之下,勃拉姆斯(Brahms)强烈喜好材料的即时和持续发展,他抵触纯粹的重述,这就可以解释为什么柴科夫斯基觉得勃拉姆斯的音乐如此冷淡和非情绪化,到了令人惊异的地步。在今天的许多人看来,他的这种观点很奇怪。[①] 的确,假如把勃拉姆斯《第二交响曲》(*Second Symphony*)的最后几个乐章跟柴科夫斯基《第四交响曲》的终曲相比较——这两个乐章之间有着同样明确的音乐之外的主题——就可以看出,柴科夫斯基是如何再一次运用一种清晰的、强调戏剧性重述的结构,实现了情感主题。[②] 在柴科夫斯基《第四交

---

① 见柴科夫斯基,《音乐系列记忆》,p. 34。

② 赞成这种对勃拉姆斯《第二交响曲》观点的详细讨论,见莱因霍尔德·布林克曼(Reinhold Brinckmann),《后期田园诗:约翰尼斯·勃拉姆斯的〈第二交响曲〉》(*Late Idyll. The Second Symphony of Johannes Brahms*,彼得·帕默[Peter Palmer]翻译, Cambridge, Mass, London: Harvard University Press, 1995)。

响曲》的前两个乐章中，听者被假定为交响曲的主角，他或她发觉自己被困在自我内心挣扎的网中不能自拔，最终不得不转而求助于外部世界，去寻找摆脱绝望的出路，并且发现，如作曲家所言，"还是可以活下去的。"[①]末乐章的交响效果非凡，通俗易懂，跟前两个乐章极其相配，而勃拉姆斯《第二交响曲》的终曲却没有照应这部作品前两乐章的忧郁情绪，甚至是在如此关键的时刻，勃拉姆斯仍然坚持偏离一般作曲规则，不用外化、明显的重复。

冯·梅克夫人对《第四交响曲》的反应以及柴科夫斯基对这部作品的解释，说明数代观众都把这部作品看成是轮演的经典剧目，而且懂得它在表达什么。实际上，柴科夫斯基真正的胜利在于，他用器乐这种直接有效的形式，表达了心理现实主义。然而矛盾的是，这面独到新颖、无与伦比、客观真实地反映人们内心世界的镜子，在反映柴科夫斯基那一代俄罗斯艺术家所面临的经历方面，却令人惊异地毫无创意。西欧人从柴科夫斯基作品中看到的是普遍和异域的混合体，而俄罗斯评论家们看到的则是他对民族元素强调不足，但是出于不同的原因，他们一致断定柴科夫斯基成就非凡。契诃夫赞扬柴科夫斯基，这不足为奇，他本来就该这么做，因为他的艺术和柴科夫斯基的一样，也是对普遍趣味和地方独特性兼收并蓄。《第四交响曲》具有鲜明的俄罗斯特色，末乐章尤其显著。柴科夫斯基能够从俄罗斯艺术家们所面临的特殊环境，如，审查、君主专制、对民族身份的激烈争论、对西欧和俄罗斯关系的矛盾心理、声势浩大的社会和政治运动、俄罗斯独特的自然风光，以及俄罗斯的历史遗产中，提炼出一种运用西欧模式、并且超越而不是摒弃某一特定模式（如，俄罗斯模式）的音乐语言，从而达到交流的目的。[②]

---

① 戈登，戈泰里，《"给我最好的朋友"》，p. 187。

② 苏珊娜·达曼（Susanne Dammann）及其他人对《第四交响曲》进行了历史背景下的讨论，〈对柴科夫斯基"第四交响曲"历史问题的讨论〉（Überlegungen zu einer problemgeschichtlichen Untersuchung von Ĉajkovskijs 4 Sinfonie），《柴科夫斯基研究一》（*Ĉajkovskij-Studien I*），p. 87—102。

具有讽刺意味的是，卡尔·达尔豪斯（Carl Dahlhaus）的经典研究《19世纪音乐中的现实主义》（*Realism in Nineteenth-Century Music*）根本就没有讨论柴科夫斯基。① 达尔豪斯对柴科夫斯基不感兴趣，这可能是因为他毫不怀疑地认为对柴科夫斯基的批判非常合理，另外，俄罗斯以外的人对柴科夫斯基模仿太多、热情太高，从而使作曲家的成就显得不值得一提。达尔豪斯觉得柴科夫斯基的音乐有损于其音乐风格，他含蓄地认为音乐原本的模式就会产生这样的效果，这不是作曲家的功绩。然而柴科夫斯基可能会成为器乐领域中一种特殊形式的现实主义的核心人物，这种现实主义植根于俄罗斯艺术和文化，而且已经被证明在俄罗斯之外有着无法估量的影响力。1867年，伊凡·屠格涅夫（Ivan Turgenev）（1828—1883）发表了小说《烟》（*Smoke*）。在书中，他让主角波图金（Potugin）长篇大论地讽刺说根本不存在什么特色鲜明的俄罗斯艺术，画家布留洛夫（Briullov）和作曲家格林卡（Glinka）尤其受到奚落。② 屠格涅夫这代人之后，就是柴科夫斯基这一代，他们受"要有意识地投入到创造独立的、与其他欧洲顶尖艺术同样出色的俄罗斯文化中"这一思想的控制，评论家弗拉基米尔·斯塔索夫（Vladimir Stasov）和他的许多音乐、绘画界的追随者们，为此指出了一条清晰的道路。③ 这条道路要求人们与西方划清界限，要去发现并秉承真正的俄罗斯文化遗产，这被定义

---

① 卡尔·达尔豪斯（Carl Dahlhaus），《19世纪音乐中的现实主义》（*Realism in Nineteenth-century Music*，玛丽·惠托尔［Mary Whittall］翻译，Combridge：Cambridge University Press，1985），p. 101；也见达尔豪斯，《古典主义和浪漫主义音乐》（*Klassische und Romantische Musikästhetik*，Laaber：Laaber，1988），p. 198。

② 见伊凡·屠格涅夫（Ivan Turgenev），《烟》（*Smoke*，康斯坦斯·加内特［Constance Garnet］，Turtle Point Press，1995），p. 101。柴科夫斯基读了这本书，非常赞赏；见布朗，《早年的柴科夫斯基：1840—1874》（*Tchaikovsky. The Early Years 1840—1874*，New York：Norton，1978），p. 120。

③ 见杰拉德·亚伯拉罕（Gerald Abraham），〈弗拉基米尔·斯塔索夫：凡人和评论家〉（"Vladimir Stasov：Man and Critic"），见亚伯拉罕，《俄罗斯和东欧音乐文集》（*Essays on Russian and East European Music*，Oxford，Clarenden Press，1985），p. 99—112；另见斯塔索夫的个人著述，斯塔索夫，《作品选编》（*Izbrannye sochineniia*，3卷本，P·T·施奇普诺夫［P. T. Shchipunov］编辑，Moscow：Iskusstvo，1952）。

为更加“东方化”。

尽管柴科夫斯基深爱他的祖国、衷心拥护君主制，但是他反对公开摒弃西方模式和传统。在这一点上，柴科夫斯基跟屠格涅夫、托尔斯泰以及其他更多人，如与他同时代、出生于1830—1845年之间的许多画家一样，追求将西方模式融入俄罗斯经验，而当作品返回欧洲时，又是欧洲创造不出来的东西。众所周知，托尔斯泰从西欧小说传统中学到了很多东西；在契诃夫对俄罗斯伟大艺术家三足鼎立的排列中，列宾和柴科夫斯基终生都保持着对西欧模式的忠诚。尽管列宾同时代的评论家及后来的苏联学者们渴望把他变成民族主义和现实主义意识形态的典范，列宾最忠于的还是伦勃朗(Rembrandt)和委拉斯凯兹(Velasquez)的作品。他和柴科夫斯基一样，是俄罗斯与西欧风格的结合体，这种合成最终导致了他与曾经的赞助人与拥护者斯塔索夫的决裂。① 同样，柴科夫斯基的音乐典范不是格林卡，而是莫扎特(Mozart)、贝多芬(Beethoven)、李斯特(Liszt)和舒曼(Schumann)，为此，斯塔索夫和居伊(Cui)以鲜明的俄国民族主义评论家典型的怀疑论来批判他。② 然而，他的歌剧音乐和交响乐在素材和主题的选择上跨度大、范围广，从民间故事到俄罗斯经典文学作品，从席勒(Schiller)、拜伦 (Byron)到但丁(Dante)和莎士比亚(Shakespeare)，无所不包，这又显示了他的折中主义。③ 他认为，作

---

① 见瓦尔克尼尔，《伊利亚·列宾》，p. 114—116，123，136—137。

② 见斯图尔特·坎贝尔(Stuart Campbell)(编辑和翻译)，《1830—1880俄国人论俄国音乐》(*Russians on Russian Music* 1830－1880，Cambridge，Cambridge Univeristy Press，1994)，p. 250(居伊)和p. 196—199，其中斯塔索夫将柴科夫斯基、巴拉基列夫和里姆斯基－科萨科夫显著地区别开来。至于柴科夫斯基学习舒曼，可能是说从他身上，柴科夫斯基学到怎样微妙但复杂地运用节奏。

③ 应该注意，在19世纪斯拉夫人的观念中，把莎士比亚翻译成本族语，就会使莎士比亚成为一种民族主义者自我肯定的手段而具有重要性。例如，巴拉基列夫和德沃夏克就根据莎士比亚创作了音乐作品，这些组品具有鲜明的民族主义暗示。从《哈姆雷特》、《暴风雨》和《罗密欧与朱丽叶》中，我们都可以听到“俄罗斯”元素，就像(居伊所注意到的)从以但丁作品为基础创作的《里米尼的弗朗西斯卡娅》中，能听到“俄罗斯”元素一样。也见詹姆斯·H·比林顿(James H. Billington)，《偶像和斧头：俄罗斯文化的解释性历史》(*The Icon and the Axe*, *An Interpretive History of Russian Culture*，New York，Vintage Books，1970)，p. 352—358。

曲家爱意大利丝毫不会妨碍他爱俄罗斯，就像写芭蕾舞剧不会影响写歌剧和交响乐一样。他当时创作的芭蕾舞剧不是典型的俄罗斯本土艺术形式（尽管是他帮助芭蕾舞剧成为一种俄罗斯文化，今天的观众还是这样认为）。[①] 正像达尔豪斯不情愿暗示的那样，通过将俄罗斯经历融入西欧作曲传统，柴科夫斯基创造了一种独特的音乐现实主义，这种现实主义对20世纪的音乐文化，无论是在音乐会还是在通俗音乐领域，都产生了深远的影响。

二

如果我们想深刻理解柴科夫斯基音乐的结构和对听者的影响，就要接受一种假设的前提，即现实主义概念对作曲家来说意义非凡，是他公开的创作策略和追求的目标。柴科夫斯基对文学有着浓厚的兴趣，不过，应该指出的是，他对某些形式的现实主义小说，特别是埃米尔·左拉（Emile Zola）的小说，持严厉的批评态度，[②]他也很少利用陀思妥耶夫斯基（Dostoevsky）的作品，但非常尊崇托尔斯泰和契诃夫。[③] 他对某些类型的社会现实主义文学不感兴趣，然而这并不

---

① 关于俄罗斯芭蕾的发展，见罗兰·J·威利（Roland J. Wiley），《柴科夫斯基的芭蕾：天鹅湖、睡美人、胡桃夹子》（*Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, SleepingBeauty, Nutcracker*, Oxford, Clarendon Press, 1985）的导论，〈一些传统〉（"Some Traditions"），p. 1—23。

② 在从巴黎寄给鲍勃·达维多夫（Bob Davydov）的一封信中，柴科夫斯基草率地摒弃了左拉（Zola）的现实主义，见戴维·布朗，《1885—1893 柴科夫斯基的最后岁月》，p. 393—394。然而，他对左拉的看法随着情绪的变化而不同。例如，他认为《萌芽》（*Germinal*）是一场"恐怖的噩梦"（给莫戴斯特的信，出处同上，p. 143），但是"非常钦佩"《崩溃》（*La Débâcle*）（给莫戴斯特的信，出处同上，p. 394）。

③ 关于他对俄罗斯文学的态度，见《柴科夫斯基研究一》，p. 165—175、罗尔夫·D·克卢格（Rolf D. Kluge），〈柴科夫斯基和俄罗斯文学〉（"Čajkovskij und die literarische Kultur Russlands"）。关于他对陀思妥耶夫斯基（Dostoevsky）的看法，也见布朗，《1878—1885 柴科夫斯基的彷徨岁月》（*Tchaikovsky. The Years of Wandering 1878—1885*, New York: Norton, 1986），p. 68。至于绘画，一份令人好奇的参考资料说，柴科夫斯基显然很喜欢古斯塔夫·多雷（Gustave Doré）为但丁（Dante）作的插画（给莫戴斯特·穆索尔斯基的信。引自布朗，《危机岁月》，p. 107）。

妨碍他追求现实主义，就像埃里克·奥尔巴克(Eric Auerbach)指出的那样，这并不是一种统一的或单独的现象。[①] 在视觉艺术中，柴科夫斯基仿佛对俄罗斯画家不太感兴趣，跟他们的接触也很有限，尽管伊利亚·列宾痴迷音乐，而且跟柴科夫斯基一样，也是莫斯科和圣彼得堡文化艺术界中了不起的人物。列宾很被国民乐派认同，一方面是由于斯塔索夫的支持，另一方面是因为他给"强力五人团"里的两个人(穆索尔斯基和巴拉基列夫[Balakirev])画过肖像，但是列宾作为画家的成长历程与柴科夫斯基成为作曲家的经历有很多相似之处。除此之外，俄罗斯画家们所遇到的问题，在音乐家们关于意识形态和美学方面的争论中也有。探求柴科夫斯基音乐思路的听众们，不但能从著名的俄罗斯作家和作曲家作品的联系中得到启示，在俄罗斯音乐和绘画当中也能找到同样重要的联系，虽然这些联系没有那么明显。在被西方认可接受的过程中，俄罗斯绘画遭遇的艰难坎坷比俄罗斯音乐和文学还多，因为艺术史过分强调19、20世纪法国传统的重要性。表面上，从巴赫(Bach)到韦伯恩(Webern)，这些讲德语的作曲家的成就更规范、更为人们所接受。如果在音乐史中占主导地位的是他们，那么绘画史也同样是片面的。当时，整个欧洲绘画界都过度信奉从大卫(David)到莫奈(Monet)这些法国画家创立的视觉艺术创作路线和标准，直至进入20世纪。

如屠格涅夫的小说所言，19世纪早期俄国画家们的原型是卡尔·布留洛夫(Karl Briullov)(1799—1852)，帕维尔·费多托夫(Pavel Fedotov)(1815—1852)充当19世纪中期的一个参照点，我们可以认为在他之前和之后的画家属于不同的两代人，他们的作品和柴科夫斯基的作品互相重叠。在此我们要讨论的画家有尼古拉·盖伊(Nikolai Gay，1831—1894)、伊凡·希施金(Ivan Shishkin，1832—1898)、瓦西里·佩罗夫(Vasilii Perov，1834—1882)、伊凡·克拉姆

---

① 见埃里克·奥尔巴克(Eric Auerbach)，《西方文学现实表征模仿》(*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen literature*，Bern，Munch：Francke，1964)。

斯柯依（Ivan Kramskoi，1837—1887）、列宾（1844—1930）、瓦西里·波列诺夫（Vasilii Polenov，1848—1927）、维克多·瓦斯涅佐夫（Victor Vasnetsov，1848—1926）和瓦西里·苏里科夫（Vasilii Surikov，1848—1916），他们和柴科夫斯基几乎是同代人。柴科夫斯基这代人之后的两位画家也需要被考虑在内，他们是俄罗斯最著名的风景画家艾萨克·列维坦（Isaac Levitan，1860—1900）和瓦伦丁·谢罗夫（Valentin Serov，1865—1911）。这些画家所代表的俄罗斯艺术的争论点，为我们理解俄罗斯音乐提供了宝贵的背景。在表现艺术中的现实主义策略方面，俄罗斯有着突出的贡献，这主要体现在三类绘画中：肖像画、风景画和历史画。在音乐与绘画之间寻找确切、一般的对等物，这当然有些牵强，但就美学印象而言，两种艺术形式之间的确有某些明显和基本的相通之处。例如，如果歌剧和戏剧交响乐（比如，李斯特的音诗）与历史绘画在主题的广度和高度方面相似，那么风景画的处理就会类似地暗示大的非标题器乐形式；假如观者对风景的前景和背景的理解跟画家一致，那就相当于听者理解了作曲家确定的对立主题和主导性主题。[①] 肖像画可以划分为家庭和集体肖像画两类，如同听室内乐所感受到的隐秘和自省。总的说来，从观者的角度看，观看 19 世纪的绘画，会有跟听音乐相似的经历，两者都是内化的想象行为。在 19 世纪的俄罗斯，读和听可以被理解为两种互补的历史现象，它们影响着音乐的作用和人们对音乐的理解，因此，也必须把视觉经历考虑在内。柴科夫斯基作品中的芭蕾舞和歌剧的作用就暗示了视觉的重要性，他对真实的风景情有独钟是众所周知的事情。总之，视觉艺术与音乐艺术之间具有强烈的相互作用，柴科夫斯基之后的那一代人，如贾吉列夫、“艺术世界”运动、斯克里亚宾（Scriabin）和斯特拉文斯基（Stravinsky）都指出，认识 19 世纪 60 年代到 90 年代俄罗斯视觉艺术与音乐艺术之间的联系

---

① 应该注意的是，李斯特 1857 年的管弦乐诗曲《匈奴之战》（*Hunnenschlacht*），是受德国历史画家威廉·冯·考尔巴赫（Wilhelm von Kaulbach）的一幅壁画启发而作。

非常重要。[1]

布留洛夫[2]的地位举足轻重，因为他可能是外部世界认识的第一位俄罗斯艺术家。《庞培城的末日》（*The Last Day of Pompeii*，1830—1833）是他最著名的作品，同时，这幅画告诉他的后代们，一个伟大的俄罗斯天才是怎样完全依赖于欧洲的法国和意大利模式。尽管如此，布留洛夫超越了历史画的范畴，指出了如何在肖像画领域更鲜明地表达俄罗斯感性的方法。他的自画像（1848 年创作于《庞培城的末日》18 年之后，表现出画家自由自在的笔法、强烈的色彩和忧郁的心情，可以为年轻一代画家指明方向。我们有必要把布留洛夫的肖像跟费多托夫的《弹钢琴的娜杰日达·日丹诺维奇》（*Nadezhda Zhdanovich at the Piano*，1848 年）相比较。这幅画是俄罗斯 19 世纪中期人物画和肖像画的上乘之作，画家用一种绝对坦诚但中立的方式刻画了特权阶层的生活。

从俄罗斯现实主义发展的角度看，在这一点上实现真正突破的

---

① 见卡米拉·格雷（Camilla Gray），《1863—1922 俄罗斯艺术尝试》（*The Russian Experiment in Art 1863—1922*，玛丽安·伯利—莫特雷[Marian Burleigh-Motley] 修订并增补，London：Thames and Hudson，1986）。关于 19 世纪视听，见利昂·伯特斯坦，《眼见为实：关于音乐史和想象力的思考》（"Hearing is Seeing：Thoughts on the History of Music and the Imagination"），《音乐季刊》（*The Musical Quarterly*），79：4（1995 年冬季）：p. 581—589。

② 此处对俄罗斯画家的讨论基于以下出版物：盖伊（Gay），《俄罗斯艺术尝试》（上文引用）；《俄罗斯绘画三百年》（*Three Centuries of Russian Painings*，St. Petersburg：Kitezh，1994）；《伊利亚·列宾绘画》（上文引用）；I·E·格拉巴尔（I. E. Graber），《列宾》（*Repin*，2 卷本，Moscow：Izogiz，1937）；瓦尔克尼尔，《伊利亚·列宾和俄罗斯艺术世界》（上文引用）；弗拉基米尔·彼得罗，《艾萨克·列维坦》（*Issac Levitan*，St. Petersburg：Khudoshnik Rossii，1992）；A·K·拉楚克（A. K. Lazuko），《维克多·瓦斯涅佐夫》（*Victor Vasnetsov*，Leningrad：Chudoshnik RSFSR，1990）；迪米特里·萨拉比亚诺夫（Dmitry Sarabyanov），《瓦伦丁·谢罗夫的绘画、图形作品和透视画法》（*Valentin Serov. Paintings. Graphic Works. Scenography*，Leningrad：Aurora，1982）；《回忆瓦伦丁·谢罗夫：他同代人的日记和通信》（*Valentin Serov v vospominaniiakh，dnevnikakh i perepiske sovremmenik-ov*，I·S·西尔伯施泰因[I. S. Zilbershtein]和 V·A·萨姆科夫[V. A. Samkov]编辑，2 卷本，Leningrad：Khudozhnik RSFSR，1971）；《通信、文献和采访中的瓦伦丁·谢罗夫》（Valentin Serov v perepiske，dokumentakh i interv'iu，I·S·西尔伯施泰因和V·A·萨姆科 （转下页）

是尼古拉·盖伊的作品。[①] 在俄罗斯绘画中，肖像画和历史画经常重叠，导致这种现象的一部分原因是由于审查(这让人想起例如威尔第[Verdi]，是怎样运用历史情节表达当代政治上的颠覆情绪)。在盖伊的著名作品《彼得大帝和他的儿子阿列克赛》(*Peter the Great and his Son Alexei*)(1871年)中，画家刻画的不仅是人物的面部表情，还有他们瞬间的心理状态。画面中央是一张亮度更强的桌子，时间和空间都凝固了，但棋盘地板所制造的远景，在某种程度上加强了表达效果。如果说这幅画记录的是一个具体的历史时刻，毋宁说它是为了刻画两位历史名人在心理和感情上的疏离。20多年以后，盖伊创作了《卡尔加里》(*Calvary*)(1893年)，在这幅近似表现主义的肖像画中，基督这位上帝之子面部的震惊、恐惧和悲痛，几乎要冲出画面，观者为之愕然。如果《悲怆》即《第六交响曲》有视觉上的对等，那可能就是这幅画了，此处，基督变成了正在遭受极度痛苦的普通人。跟盖伊早期的油画里所表现的一样，心理力量并不仅仅局限于肖像画本身，而且影响着画面的组织，比如，画面左上方责问的左手削弱了场面的静态特点，三个人物把基督围在中间，制造出朝向画面中心的动感，这样，整幅作品就呈现出一种动态的情感力量。

在盖伊那代人当中，伊凡·克拉姆斯柯依(《自画像》，1867年)在帮助俄罗斯艺术家冲破学院主义及西欧模式中，发挥了最重要的

(接上注②)夫编辑，Leningrad: Khudozhnik RSFSR，1985)；列夫·托尔斯泰(Lev Tolstoy)，《战争与和平》(*Voina i Mir*，2卷本，Moscow，Leningrad: 1960)；《1832—1898伊凡·希施金》(*Ivan Shishkin 1832—1898*，St. Petersburg: Aurora，1996)；X·安东诺娃(X. Antonova)编辑，《莫斯科特列季亚科夫美术馆：俄罗斯和苏联艺术概观》(*The Tretyakov Gallery Moscow: A Panorama of Russian and Soviet Art*，Leningrad: Aurora，1983)。

① 心理现实主义是19世纪俄罗斯绘画的核心成就，盖伊在这个发展过程中起到了举足轻重的作用，这一点从1890年尼古拉·雅罗申柯(Nikolai Iaroshenko)的肖像可见一斑，这幅画强烈地表达了艺术家的孤立与孤独，以及俄罗斯艺术家和作画过程及题材选择之间的困境关系。画家处在一本打开的书和一幅未完成的油画之间。把他作为一位艺术家的内心世界和理想抱负，跟外部世界的政治和事业脆弱地联系在一起的，只是那根奇怪、吸引人的手杖，它的影子斜映在画布上。见《俄罗斯绘画三百年》(出处同上)。这幅画保存在圣彼得堡俄罗斯博物馆中。

历史作用。1863年，他把13位艺术家组织起来，成立了艺术家合作社（Artel Khudozhnikov），首次与皇家美术学院（Academy）决裂。这次俄罗斯艺术家之间分裂的最终结果，是成立了19世纪最著名、存在时间最长的俄罗斯画家协会，即所谓的"巡回展览画派"（Wanders），P·M·特列季亚科夫（P. M. Tretiakov）是他们重要的赞助人。肖像画传统在布留洛夫的作品中已初见端倪，但尚未成熟，克拉姆斯柯依的画也涉及这些传统，但和盖伊一样，他侧重的是心理刻画，例如，《沙漠中的耶稣》（*Christ in the Wildness*）（1873年）。此处我们应当注意，这部作品中荒凉的风景将俄罗斯肖像画和风景画联系了起来。而克拉姆斯柯依1867年的自画像，则显示出与布留洛夫的密切关系，他们的两幅作品《无名女郎》（*The Unknown Woman*）和《索洛维约夫肖像》（*Portrait of Soloviov*），分别创作于1883和1885年，表明俄罗斯肖像画迅速向现实主义演变。《无名女郎》也许是克拉姆斯柯依最著名的作品，有时被看作托尔斯泰笔下的女主人公安娜·卡列尼娜（Anna Karenina）的视觉刻画。画面中风景萧瑟，近乎白色，与女郎鲜艳美丽、色彩浓重的衣裙和帽子形成强烈的对比，中央位置的那张脸坚强刚毅、表情神秘、半睡半醒，几乎达到了蒙娜·丽莎（Mona Lisa）般的效果。观看这幅画，人们能够对人物的心理描绘展开各种遐想，就像听音乐时一样。

俄罗斯绘画在营造气氛和描述心理之外，还逐步形成了一种社会批判意识。瓦西里·佩罗夫和克拉姆斯柯依政治思想开明，佩罗夫1865年创作的《弹吉他的单身汉》（*Bachelor-guitarist*）就很好地说明了这一点。克拉姆斯柯依认为，俄罗斯绘画需要提升观者对社会和政治现实的道德良知。佩罗夫在一定程度上受穆律罗（Murillo）这样的画家的影响，相比之下，他强调的是人物内心的刻画，而不是人物褴褛的衣衫和低下的社会地位。

佩罗夫之后的画家们将肖像画具政治敏感性的传统融入了更宽泛的叙事框架中，在这个方面最著名的要数列宾、苏里科夫和瓦斯涅佐夫，这三位画家跟柴科夫斯基的生活年代最接近。在这一点上，列

宾最重要的两幅画是创作于19世纪80年代的《伊凡雷帝杀子》(*Ivan the Terrible and his Son*)和《意外归来》(*They Did Not Expect Him*)。《伊凡雷帝杀子》(1885年)可以跟盖伊的绘画相比较,但列宾将这一历史事件中人物的心理刻画直接置于画面中央。柴科夫斯基音乐里如他同代人所理解的狂热激情和歇斯底里,在这里找到了视觉上的对应,与之相比较的不必是某一歌剧场景,而是无言的音乐。父亲和儿子的眼睛盯着不同的方向,儿子的眼眶周围流着血,观者被震撼了,就像柴科夫斯基的《第四交响曲》,用近乎相同的批判性语言,震撼了娜杰日达·冯·梅克夫人。这幅画所包含的心理元素,也许比盖伊画的彼得大帝还要丰富,面对这一历史时刻,观画者惊恐错愕,不能自持。即使那些不了解俄罗斯历史的观者,也不能不被列宾刻画的儿子形象、他的衣服以及居画面中央的两个人物的方式所吸引。画面边缘皱乱的地毯,烘托出人物情感的强烈程度和变化轨迹,颠覆了一切无声的和静态的紧张。列宾把盖伊画里的棋盘地板降格为背景墙,他这样做,好像是要向这幅早期现实主义但伪装成历史主义的绘画致敬。在列宾的笔下,人物心理表达充满活力,就像听音乐一样,使人浮想联翩,观者被吸引到画面中,成为积极的参与者。

列宾心理现实主义的代表作是《意外归来》(1884—1888年)。画面集结了七个人物,每个人都以自己独特的方式,为整幅作品增添了心理刻画上的生动感。虽然画家没有跟观者明说发生了什么事情,但整个画面组合起来却饱含寓意,观者只能去猜测。这幅画记录的不是某个历史事件,但可以推测,画中的男子是一位被释放的政治犯,他的意外归来让家人非常吃惊,个中缘由作者虽然没有细表,但这一点显然非常重要,能够引发争论。这幅画将政治问题转化成了个人问题。这幅宏伟巨作创造了典型的托尔斯泰小说式的情节,它包括四层叙述:观画者、第一个房间、第二个房间,以及房子外面的风景暗示。后面墙上的家庭照及画像为这个悠长的故事增添了另一种可能性。前景右边老妇人矛盾的动作、左边的主人公、坐在钢琴边的

妇人、开门的女仆、从她背后望过来的仆人，还有两个表情截然不同的孩子，几乎像运用了对位法的交响乐。列宾的画为观者创造了一种类似于听大型交响诗或读一本小说的经历。此处的关键在于，尽管画面中人物众多，但主题只有一个；画中所有人物都重复同一个表情，但方式却各不相同。心理视角在变化，但主角的归来、他所表现出的精神力量，以及画中其他形象对他的态度和反应，形成了一个统一体。在这幅作品中，列宾又一次实现了共时性：时间的即时感和流逝感并存，就像在音乐里，作曲家用跟当前时刻音乐的交汇来表达过去和将来。

下面让我们转向列宾大量的肖像画：在这里，他所有的绘画天赋都为刻画或暗示人物的内心活动而服务，斯塔索夫肖像（*Portrait of Stasov*）（1883 年）和格拉祖诺夫肖像（*Portrait of Glazunov*）（1887 年）就是两个明显的例子。选择这些例子，是因为它们明确表现了列宾在吸取其他画家的创作手法和绘画技巧上的折中程度。跟柴科夫斯基一样，列宾拒绝被意识形态所束缚。他认为，形式和技艺这些审美问题是规范性的，是从西欧绘画成就中沿袭下来的。然而，跟斯塔索夫肖像一样，他画穆索尔斯基肖像用的是一种粗线条，暗示着俄罗斯民族派崇尚原始动力，而不是外国的温文尔雅；格拉祖诺夫的肖像则更具有西欧特点和艺术神情，这跟格拉祖诺夫本人效法柴科夫斯基的俄罗斯和西欧合璧相一致。如果斯塔索夫肖像可以和柴科夫斯基《第四交响曲》的末乐章相比较，那么，格拉祖诺夫肖像大概应该跟《洛可可变奏曲》（*Roccoco Variations*）相联系。这样看来，到 19 世纪 80 年代末，列宾毅然与斯塔索夫决裂也就不足为奇了。他 1889 年的画作《冯・希尔登本特夫人肖像》（*Mme. Von Hildenbandt*）标志着他摈弃了民族派创作原则，重新回归 1883 年克拉姆斯柯依肖像的风格。这幅全身像揭示了列宾是多么重视人物心理内容的刻画，而人物脸上的面纱又完美地加强了表达效果。画家通过运用明显与西欧传统相关的绘画方法和技巧，一种若非晦暗即是忧伤的心理感知跃然纸上，展现在观者面前。这幅画可以和 40 年前的《费多托夫

画像》(*Fedotov portrait*)相比较。

《扎波罗热的哥萨克》(*The Zaporozhye Cossacks*)(1880—1891年)是列宾著名的、同时也是极具争议的作品之一。俄罗斯历史画是欧洲历史画的一种特殊延伸,这幅作品尤其暗示了俄罗斯历史绘画与俄罗斯音乐,特别是主题交响乐,是两种并列的现象。柴科夫斯基同时代的画家们掌握了描绘复杂动作和叙述的技巧,从他们大量的历史油画中,我们就能看到这一点。为了这幅画,列宾花费了大量的时间研究人种方面的材料,这个场景他画了很多版本,而此时他已经完成了另一巨幅场景画《库尔斯克省的宗教游行》(*The Procession in Kursk*)(1880—1883年)。严格说来,列宾最终版的《哥萨克》不是一幅历史画,倒应该是民族画,因为这是类属问题,而不是具体的绘画特征。跟《意外归来》一样,这幅画主题单一,所有人物都围绕在画面中央那个写信人的周围。使这幅画产生如此强烈效果的不是它的构成、角度把握巧妙,甚至不是明显的现实主义场面,而是所有面容的心理刻画。列宾塑造人物性格、情绪和情感反应的超凡能力,赋予了这幅画与音乐明显的联系。画中人物不是行为的参与者,倒像是听众。画家只对一种单一的情绪和事件做了些轻微而明显的改动,就生动地展示了不同人物的心理,就像柴科夫斯基的交响乐,通过运用、再运用某些箴言式的主题和样式,逐步发展成大规模具有清晰戏剧性起伏的体验。

列宾喜爱的两位同代人模仿了他。19世纪俄罗斯最伟大的画作是苏里科夫的《女贵族莫洛卓娃》(*The Boyarina Morosova*)(1881—1887年)。这幅画以半历史叙述为背景,成功地表达了心理现实主义。画面构成栩栩如生,颇具方向感,牵引观者向前。它像一部深沉的音乐,呼唤流逝的时光。雪橇出现在画布上之前,人们就已经展开视觉想象。画中的动感和列宾的《伊凡》截然相反,但就像《扎波罗热的哥萨克》一样,遍布画面的微型画像表达了一种鲜明的特色,核心的引导性主题和活力的焦点当然是主角。此处女贵族的手势让人想起盖伊在《卡尔加里》中画的手,它表达了可怕的狂热,确定

了周围人物的反应和姿势，从而让这种情绪席卷了整个画面。李斯特的交响乐形象强调动机要单一和统一，他擅长运用重复，《女贵族莫洛卓娃》很可能是与这一特点最接近的一部作品。使苏里科夫的画与柴科夫斯基音乐相似的特点，在列宾的《哥萨克》里面也有：他公然运用明显的俄罗斯素材，并且这些素材最终为揭示非民族的、不具体的人类经历服务。画家对俄罗斯装束和人物类型的现实主义刻画，为大规模复杂结构的建立提供了真实的细节，但画面未明显指向任何清晰确定的历史事件，民族主义元素没有用来服务于某种意识形态，而是超越了这种意识形态。像列宾的《冯·希尔登本特夫人肖像》和克拉姆斯柯依的《无名女郎》，显而易见，这两幅画画的是俄罗斯人，但跟果戈理和屠格涅夫的作品一样，民族元素仅是一种手段，而绝非目的，揭示人物的心理瞬间才是最关键而且始终如一的目的。

心理描述在19世纪晚期俄罗斯绘画中占据首要地位，这一点在苏里科夫的另一幅杰作《流放中的缅希科夫》(*Menshikov in Exile*)(1883年)中得到强调。画面构成没有列宾的《意外归来》那样复杂，但是，四个人物产生的心理瞬间，让观者看到他们的内心世界与另一暗指的外部事件之间的关系。在这幅油画中，苏里科夫创造了一种错觉，让人觉得时间流逝缓慢，恰似广板或者慢板，跟《女贵族莫洛卓娃》里迅速的错觉截然相反。从这幅画中，我们可以找到克莱奇玛尔在柴科夫斯基音乐里所发现的特点：围绕心理事件，将生活中的人物形象戏剧性地组织起来，以反映实际生活经历。

瓦斯涅佐夫(Vasnetsov)是一位公然面向民间的民族主义画家，俄罗斯画家们那种将心理刻画和叙述作为绘画中心目标的独特才能，甚至在他的画里也是显而易见的。他早期的作品《玩纸牌》(*A Game of Preference*)(1879年)比费多托夫和佩罗夫的画风还要大胆。这种风俗画以人物心理反应的多样化为主题。瓦斯涅佐夫聚焦于肖像画及人类生存状况的程度，可以由他1881年创作的《阿廖努什卡》(*Alionushka*)尖锐地反映出来。如果把这幅画和克拉姆斯柯依的《无名女郎》甚至是他的《荒原中的基督》相比，我们就可以看出

俄罗斯风景画与肖像画之间存在着一道桥梁。瓦斯涅佐夫不仅从主人公的头部和肢体上表现人物心理，她的衣裙还让人联想到森林和池塘，暗示了人物内心的冥想。在俄罗斯绘画中，人物经常与自然并置，这并不仅仅局限于对乡村环境的刻画，例如，克拉姆斯柯依的《无名女郎》的背景就是城市。风景成为一种工具，通过风景描绘，人物内心的敏感被演绎得更加淋漓尽致。当瓦斯涅佐夫把他的注意力转向历史和传说题材时，他又借助于精心设计的风景，使看似简化但同样非常强烈的心理描述重新成为主题，就像《地下王国的三公主》(*Three Princesses of the Underground Kingdom*)(1884年)和《十字路口的勇士》(*Knight at the Crossroads*)(1882年)。《三公主》中重复的元素让人想起柴科夫斯基式的再现手法。瓦斯涅佐夫运用单个人物，如《勇士》和《阿廖努什卡》，使人联想到柴科夫斯基《悲怆》开场时激越鲜明的器乐，不仅如此，还有他对这部作品结尾小节的解决：在恢宏的结构和声音织体的背景下，独奏乐器呈现出强大的叙事力量。

情绪氛围被认为是柴科夫斯基音乐的核心——他能够激发可识别的感情，他的音乐仿佛有一个心理主题，或者说，在以文学作品为题材的交响乐作品中，某个单一动作或事件就能够引发某种感情。俄罗斯巨幅的历史或半历史叙事性油画有其独特的故事情节，可以与《罗密欧与朱丽叶》、《里米尼的弗兰西斯卡》(*Francesca da Rimini*)和《曼弗雷德》(*Manfred*)相比较。众所周知，柴科夫斯基深深地眷恋俄罗斯风光和大自然，吸引他的可能是那种风景的深暗、凝重和辽阔，还有其光线的特点，这些都是俄罗斯所独有的。西方评论者们说柴科夫斯基的音乐里有一种情绪上的狂乱和不羁。俄罗斯风光荒凉、原始、广袤，这使得俄罗斯风景画家们通过创作，生成了类似强烈的情怀，这种情怀帮助他们把风景绘画转变成抒发心理现实主义的工具。在瓦斯涅佐夫的《阿廖努什卡》中，风景描述从属于对人物的刻画。与这种格调相反的是波列诺夫(Polenov)的《杂草丛生的池塘》(*Overgrown Pond*)(1880年)，这幅画可以被看作是柴科夫

斯基本人与俄罗斯风光之间关系的视觉刻画。一个孤独、几乎分辨不出的人物轮廓置身于自然界中，它的力量是如此强大和不可控制，以至于几乎摧毁了人类想要界定、驯服和治理它的一切努力。伊凡·希施金是柴科夫斯基时代杰出的风景画大师，他擅长描绘森林和它们内部的景致，《松林·晴天》(*Sunny Day*)(1895年)就是一个绝佳的例子。森林苍郁深邃，黑暗与光明的抗争还没有结束，画面的整体效果就是让观者聚焦于这个孤独的人物。然而这种风景又迫使观者陷入内心的自我反省，因为森林是如此绵延不绝、浓重深沉，面对它，不由得激发出人们内心的记忆和探索。

俄罗斯风景画这种独特的潜能在艾萨克·列维坦的作品中达到极致。在他的作品里，画家的艺术手法是一种变相的印象主义。然而，跟莫奈不同，列维坦的作品表达的是一种近乎无法抗拒的孤独和感伤的缺失，比如《伏尔加河上》(*On the Volga*)(1888年)、《阴沉的一天》(*Gloomy Day*)(1895年)、《夏天夜晚》(*Evening*)(1889年)，甚至是《荒废的小院》(*Dilapidated Small Yard*)(1888—1890)。在《荒废的小院》里，列维坦用他精湛的技艺，从两个方面创造了一种感觉：在大自然的力量下，人类是那样微不足道，这令人压抑。他描绘腐败衰退，描绘生命一天天衰弱的过程，观者被牢牢地吸引在画面中央。而《阴沉的一天》则通过描绘地平线、水、天、地相接的壮丽景象，让观者又一次经历了如柴科夫斯基的情感主义一样强烈的感情，从一定程度上讲，这是由俄罗斯广袤和壮丽的自然风光激发出来的。

如果再看瓦伦丁·谢罗夫的作品，我们就能更好地理解心理现实主义在19世纪俄罗斯绘画中的首要地位。瓦伦丁是我们在此讨论的最年轻的画家，他的父亲是作曲家亚历山大·谢罗夫(Aleksandr Serov)(他的母亲也是一位重要人物，与柴科夫斯基时代的知识界关系谙熟)。《马蒙托夫肖像》(*Portrait of Mamontov*)(1887年)、《列维坦肖像》(*Portrait of Levitan*)(1893年)、《里姆斯基—科萨科夫肖像》(*Portrait of Rimsky-Korsakov*)(1898年)和《格拉祖诺夫肖像》(*Portrait of Glazunov*)(1899年)，模仿并发展

了布留洛夫的传统。《战争与和平》(*War and Peace*)和《庄园》(*The Manor House*)(1886 年)重复但淡化了俄罗斯对历史和风景进行心理分析的传统。“改编西方绘画传统,并将之运用到俄罗斯绘画中”的创作理念在谢罗夫的《白海》(*The White Sea*)(1894 年)里大概表现得最为明显。在这幅画中,作者一律使用刻意的笔法,好像是要消除大海、陆地和天空之间现实存在的差别。这种革新让画面更加生机盎然,表达了鲜明的情感主义,就像我们在柴科夫斯基非标题音乐中经常听到的一样。

三

与同时期欧洲其他国家相比,19 世纪俄罗斯的艺术与音乐有其独特的历史。那个时代民族主义意识的规则、俄罗斯知识阶层所处的特殊的国内和国际环境,以及这个阶层的发展,只能部分解释俄罗斯的独特地位。当然,俄罗斯的政治特性很重要,甚至是像柴科夫斯基这样的人,在政治观点上也相当的保守。尽管《加冕礼清唱剧》(*Coronation Cantata*)是一部应景作品,但它真诚地表达了作者强烈的爱国主义和对君主政治的忠诚。柴科夫斯基很喜欢他的外甥,然而对于外甥这代人的开放思想,他有些怀疑。

除了这些广泛的政治因素之外,影响俄罗斯绘画、音乐发展的背景元素当然还有它的自然风景、阳光、特殊的宗教以及俄罗斯的东方主义历史,无论是站在西方的角度还是俄罗斯本身的角度,这一点都是公认的。莫斯科和圣彼得堡这两座城市文化生活的反差,在某种程度上象征着俄罗斯大都会所感受到的西欧和本土论倾向之间的激烈竞争。列宾和柴科夫斯基都挣扎着想在这两种环境之间找到一个舒适的位置,但均以失败告终,于是,两位艺术家都(柴科夫斯基尤甚)不断被吸引到国外旅行。

柴科夫斯基在世的时候,俄罗斯的文化生活有很多独特之处,其中之一就是批评界由弗拉基米尔·斯塔索夫(Vladimir Stasov)控制

的一言堂，他的声音有着无与伦比的权威。整个 19 世纪，没有任何一位西方音乐评论家像他一样对视觉艺术施加过这么大的影响，也从来没有任何一位绘画评论权威如此深远地影响过音乐。是斯塔索夫把穆索尔斯基和列宾拉到了一起，当然，斯塔索夫对俄罗斯绘画的影响可能超过了他对音乐的影响。他首要倡导的是一种民族主义的或者说是对社会负责的美学思想体系。根据他的观点，音乐创作要引起整个当代世界的注意，要具有鲜明的意识形态主题。这种主题不单纯是 19 世纪 60 和 70 年代早期俄罗斯开明思想模糊的伦理规劝，它应当体现一种民族目标，即创造一种独立于西欧之上、与本民族传统和历史思想紧密相联的俄罗斯声音。对于斯塔索夫推崇的“强力五人团”，柴科夫斯基的评价并不高。他认为巴拉基列夫是五人当中最出色的一个，而居伊因为曾经批评过他的音乐，让他一直耿耿于怀。柴科夫斯基勉强认为，居伊的音乐除了不肤浅之外，其他方面实在乏善可陈。五个人中，留给他印象最深的无疑是里姆斯基－科萨科夫。柴科夫斯基认可他的才华，但觉得他的音乐跟鲍罗丁的一样，从本质上说是未开化的，粗糙又难听。[①] 穆索尔斯基是五人团里最有独创性的一个，但柴科夫斯基不喜欢他，无论柴科夫斯基背后的动机是什么，他的观点是肯定的，那就是，追求艺术中的真相和真实性（甚至是民族真实性）本身并不足以替代技巧。而关于高雅的品味（基于西方标准）、专业技巧的发展、认为美学判断标准就是自发的形象和含义（或主题）的观点——我们通常认为这些是形式主义因素，它们涉及结构、构图、笔法、形式的处理——民族主义美学倡导者们认为它们都是西欧偏见的表现。对他们来说，柴科夫斯基强调技

---

① 见维克多·I·谢罗夫（Victor I. Seroff），《强大的俄罗斯民族音乐的起源》（*Das Mächtige Häuflein. Der Ursprung der Russischen Nationalmusik*, Zurich: Atlantis, 1963），p. 163—164；和柴科夫斯基 1877 年 12 月 14 日/1878 年 1 月 5 日写给冯·梅克夫人的信，加尔顿·戈泰里《“给我最好的朋友”》，p. 121。柴科夫斯基跟“强力五人团”的关系，在马雷克·博贝特（Marek Bobeth）的文章，《柴科夫斯基和强力五人团》（*Čajkovskij und das Mächtige Häuflein*）《柴科夫斯基研究一》（p. 63—85）中也有讨论。

巧，说明他的民族性不足和对西方模式的敏感。19 世纪 80 年代后期，对列宾可能也有同样的评论。

历史就是这样捉弄人，早在 19 世纪末，俄罗斯就掀起了关于艺术特性的辩论，而欧洲其他国家直到 20 世纪才遇到同样的问题。要求规范评价标准的呼声，被某些人解构为对美和美学价值客观标准的错误诉求。在列宾看来，与他同时代的某些巡回展览画派画家的作品过于粗糙，他对此提出异议，而这些画家却辩护说，他们的作品真实地反映了俄罗斯的灵魂和风景，是一种美学创造。列宾怀疑这种观点，这让人想起柴科夫斯基对许多同时代俄罗斯作曲家的质疑。斯塔索夫非常清楚，柴科夫斯基是一个伟大的天才，列宾也是。他的评论没能让人更多地了解柴科夫斯基，却多半是在为民族乐派和他自己没有把柴科夫斯基拉到民族乐派阵营而辩护。斯塔索夫指责柴科夫斯基缺乏技巧，曲子写得过长，而且缺乏真正的灵感，受那个声名狼藉的欧化者（Europeanizer）安东·鲁宾斯坦的影响太深，是“学院训练”的牺牲品。[①] 他认为柴科夫斯基真正的缺陷在于没能成功地探求民族主义的呼声，而这才是唯一符合情理的灵感来源。通过使用“技巧”这样的词汇，斯塔索夫巧妙地借用了柴科夫斯基批判他同代人的语言。他断言，柴科夫斯基指责“强力五人团”缺乏某些特质，而他本人也同样缺乏这些特质。这样看来，斯塔索夫批判柴科夫斯基，并不是因为后者的技巧拙劣。然而，站在欧洲人角度的西欧评论家们，却一致认为柴科夫斯基是他那一代俄罗斯作曲家中最具专业才能的一个。

民族乐派、学院派及西欧影响之间争论的核心，不仅仅是对美的定义或者是对至高无上的审美的呼吁，而是如何去定义现实主义这一审美策略。音乐和美术究竟能穿透表层现实多深？它们不但能表

---

① 弗拉基米尔·V·斯塔索夫，《俄罗斯艺术 25 年：我们的音乐》（“Twenty-five Years of Russian Art: Our Music”），见斯塔索夫，《音乐论文选集》（*Selected Essays on Music*，佛罗伦斯·乔纳斯[Florence Jonas]翻译，London: Barrie & Rockliff, The Cresset Press, 1968），p. 111。

达显而易见的意义，而且能揭示外部世界隐藏的意义，在这一方面，它们的潜力有多大？对柴科夫斯基和列宾来说，仅仅描绘或叙述自然主义的真相，就不能透过表层现实主义的面纱，成功地实现艺术内在的力量。柴科夫斯基生活时代的俄罗斯，严酷剥夺自由，以及对绝对和专断的国家权力的惧怕。在艺术的掩盖下进行秘密交流，是生存下去的必不可少的文化习惯。因此，表面掩饰下的现实成为艺术恰当的主题。

印象主义（Impressionism）和后来的表现主义（Expressionism）与现实主义传统关系清晰密切，现实主义传统主张艺术要有表达现实的特殊能力，要超越所谓的照相或纪实的表面，达到更深层次。然而，在俄罗斯，现实主义的定义被简化，它与民族主义理论联系在一起，就导致了一种直接的、不自然的、原始的真实性，就像对俄罗斯土地上农民的刻画。这是一种简约的现实主义概念，有时候叫做精神现实主义，这种思想在俄罗斯蓬勃发展起来。同时，柴科夫斯基和列宾，以及后来的格拉祖诺夫和瓦伦丁·谢罗夫，这些人始终忠实于西方的创作标准、技艺规范、技巧和模式，他们找到了一种方法，并把它发展为另一种定义的现实主义。柴科夫斯基把创作事业的相当大一部分，用来写歌剧和鲜明的标题音乐。尽管李斯特对他影响显著，但柴科夫斯基的成就超越了这种模式，特别是在交响乐方面。从他对莫扎特深入细致的研究和严格的学院教育中，他清楚地认识到，从严格意义上讲，维也纳古典主义传统界定的音乐，不是一种指示意义或者说表现意义的艺术形式。甚至是早期的浪漫主义，如门德尔松和舒曼，他们长于通过器乐将一个文学或图示标题展现给观众，在那些运用纯粹形式主义策略的作曲家身上，这种能力仿佛是偶然的，例如，他们能逐步形成变奏、转换主题，而且熟练掌握奏鸣曲形式。19世纪的音乐听众，早已被训练得能够预料到某些音乐语篇，然而，这些曲式矫揉造作，无论如何也谈不上现实主义，这就是19世纪音乐听众与绘画及文学作品观众之间的根本区别。同时，音乐听众和业余爱好者们在探求（读者和博物馆、画廊的参观者们也一样）一种能

更深刻反映现实的东西，一种现实生活的变体，而这是通过艺术家对现实主义错觉的灵活运用来实现的。深刻体验依赖于意象和情节，音乐会音乐的传统形式和听众们的期望，给柴科夫斯基提供了相同的机遇。柴科夫斯基和列宾都坚信，西欧艺术传统可以被改造并借用到俄罗斯背景下，它能激发俄罗斯艺术的潜力，将之渗透到不同层次的现实主义体验中。

亚历山大·波兹南斯基（Alexander Poznansky）在对柴科夫斯基的传记研究中多次重申：在信件中过于强烈地表达情感，特别是柴科夫斯基几乎令人尴尬的、溢于言表的情感表达，并非完全不是他那一代人的共同特点。[①] 在沙皇统治特有的审查、缺乏政治自由的气候下，某些个人问题，如果不是一个间接的论坛，就是一道屏幕，展示了比我们料想的还要宽泛的情感。换句话说，因为缺乏有效输出政治表达的手段，密友、至交必然就会成为政治上的同道。表面上看，艺术表达的只是个人的情感或生活，甚至是审美观点，其实，它还清晰地表达了政治思想。假如民众罕见地被容许使用某种思想框架，那么这种框架就必然成为表现政治的手段。柴科夫斯基和列宾都运用了各种各样俄罗斯和非俄罗斯的表面现实主义题材，把俄罗斯艺术家、作家和他们的观众特有的强烈感情和心理洞察力作为深层内容，实现了一定层面的交流意义。文学、歌剧和绘画容易被理解和审查，因而有更严格的限制，但是，个人书信和音乐一样，仅限于表达欲望、情绪和激情，仿佛本质上与政治无关，因此，它是一种强有力的描述或传达生活经历和反应的方法，表面上只是叙述发生的一些事件，而本质则是揭示现实和真相。柴科夫斯基的音乐越过俄罗斯边境到达国外时，它的激情和强烈的感染力，超越了民族传统表层的暗示，成为一种心理现实主义的语言，改变了听众们基本的预期以及陈腐的音乐抒情和品味。在这一点上，柴科夫斯基的确功不可没。

如果 20 世纪早期的音乐现代主义是对浪漫主义的多愁善感和

---

① 见波兹南斯基，《柴科夫斯基内心探索》，p. XVII，13，69。

泛滥过剩的反应，那么，可以说，它保留了柴科夫斯基令人不安的心理穿透力，这一点还在继续让现代派烦恼。柴科夫斯基的音乐容易接近、富于感染力，就像麻醉药一样，对西欧和美国现代派来说，它们危险、难听又粗俗，他们的这种观点像极了柴科夫斯基对19世纪俄罗斯民族乐派艺术家呼吁民族真实性的看法。随着柴科夫斯基的模式逐渐被熟识，它激励众多作曲家摒弃后期浪漫主义的语言，心甘情愿地承受人们的指责，说他们的音乐抽象、冷漠、对观众充满敌意。从这种意义上说，柴科夫斯基已经成功地进入了他的听众们的心理，20世纪的现代主义可以被看成是对这一点的辩证反应。从根本上说，20世纪对音乐在表达心理现实主义成就上的反应，倒退（或者前进）到了一种高尚的、过分自信的形式主义，偏离了音乐作为一种公开表达亲密关系的方式这一宗旨。

19世纪末，柴科夫斯基和其他诸多因素一道，为音乐抒情主义的中间阶段铺平了道路。通过运用西欧传统中的器乐形式，包括交响诗，柴科夫斯基掌控了形式上的可能性，创作出以叙述复杂多样的内心情感及对日常生活的感悟为主题的器乐。柴科夫斯基的音乐以表达个人内心世界为主题，达到了音乐作为一种现实主义艺术的最高峰。

第四章 连续三次制作柴科夫斯基的《睡美人》

J.E.肯尼迪

1921年11月，谢尔盖·贾吉列夫(Sergei Diaghilev)制作的气势恢宏、场面壮观的《睡美人》(*Sleeping Beauty*)在伦敦开幕，这个纪念节目包括利昂·巴克斯特(Léon Bakst)的一段叙述——可能是他编造的——他说1890年芭蕾舞剧《睡美人》在圣彼得堡首演彩排时，他曾与柴科夫斯基面对面。巴克斯特直言，当着柴科夫斯基的面，他紧张得手足无措，以至于只磕磕巴巴地说了一句话："我觉得《睡美人》的音乐棒极了。"30年之后，他充满激情地描述起很久以前的那一幕，以补救年轻时的尴尬不安："难以忘怀的日场演出！整整3个小时，我生活在奇异的梦境中，小精灵和公主们、华丽鎏金的宫殿、迷人的故事，令我兴奋异常……我整个的身心都随着节奏、随着那些清新、光芒四射的旋律跌宕起伏，它们已经成了我的朋友。"马林斯基歌剧院(Mariinsky)内观众爆满，都是最上流社会的成员，而剧院本身就是一个神话：音乐厅"四周悬挂着蓝色天鹅绒帷幕，里面坐满了让人眼花缭乱的军官；女人们穿着华丽的低胸礼服，浑身散发着香水的气味，光彩照人；宫廷男仆们红装白袜，制服上的皇家双鹰图案庄严隆重。"[①]通过节目注释，巴克斯特成功地表达了对柴科夫斯

① 罗兰·约翰·威利(Roland John Wiley)，《柴科夫斯基的芭蕾：天鹅湖、睡 (转下页)

基的敬仰之情，同时又巧妙地树立了自己身为俄国辉煌帝制下特权人物的形象，虽然这个世界已经一去不复返了。他对1890年彩排的描绘令人目眩，这可能的确是他的真实经历，但其中也暗含了他对这次伦敦制作的希望。作为《睡美人》（贾吉列夫给它重新命名）的场景和服装设计者，巴克斯特非常愿意同时也准备好将一切成功归功于自己。

亚历山大·贝努瓦（Alexandre Benois）是巴克斯特在俄罗斯芭蕾舞团的同事，他说第一次观看《睡美人》之后，他情绪激动、欣喜若狂，简直不能自已：

> （1890年1月）我观看了第二场演出……离开剧院的时候，我迷迷糊糊，感觉自己已经爱上了刚才的所见所闻，我试图分析当时那种突如其来的感觉，只觉得好像不敢相信自己的喜悦是真的……我又接连看了第二遍，然后第三遍、第四遍，我越听这音乐，就越发现它美妙——这种美妙不是人人都能理解的，但是与我完全契合，让我感到最甜蜜的倦怠和近乎天堂般的愉悦。①

贝努瓦用"美妙"这个字并不觉得难堪，尽管19世纪60和70年代的俄罗斯艺术家一直极其讨厌这个词。这个规则只有一个人例

（接上注①）美人、胡桃夹子》（*Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*，Oxford: Clarendon Press），p. 164。查尔斯·斯宾塞（Charles Spencer）暗示，巴克斯特（Bakst）叙述的他跟柴科夫斯基的会面是杜撰的，因为贾吉列夫（Diaghilev）圈中的成员没有任何证据支持他的说法，见查尔斯·斯宾塞，《利昂·巴克斯特和俄罗斯芭蕾》（*Léon Bakst and Ballets Russes*，London: Academy Editions），p. 203。显然，贾吉列夫集团成员争相声明自己跟柴科夫斯基有过个人接触，在这一点上，贾吉列夫获胜，因为他从事音乐的阿姨亚历山德拉·帕纳耶娃－卡尔采娃（Aleksandra Panaeva-Kartseva）带他去过克林，并且把他介绍给这位著名的作曲家。后来，贾吉列夫吹嘘他拜访了"彼得叔叔"。贝努瓦（Benois）则恰好相反，他吹捧自己有克制力，没有设法跟柴科夫斯基见面，见亚历山大·贝努瓦，《回忆俄罗斯芭蕾》（*Reminiscences of the Russian Ballet*，London: Putnam，玛丽·布里特涅娃［Mary Britnieva］翻译），p. 125。

① 贝努瓦，《回忆俄罗斯芭蕾》，p. 123—124。

外，如理查德·塔鲁斯金(Richard Taruskin)所言，那就是柴科夫斯基。[①] 然而到了19世纪90年代，柴科夫斯基便不再孤单，"美妙"这一词又恢复了它的某些特殊地位。对贝努瓦和他那个年龄段的人来说，美妙意味着一种近似神秘的重要性。它并不只是一件艺术作品的特性，而是一种积极的力量，能够提升人类的精神，并给人带来感官享受——像贝努瓦所说的"最甜蜜的'倦怠'"——与无私欲的"天堂般的愉悦"和谐共存。甚至到了80岁，贝努瓦还是渴望能有机会重新设计制作《睡美人》。他告诉谢尔盖·利法尔(Sergei Lifar)，如果这件事做得适当，也就是说，制作过程中没有任何让步或折中之举，"那么我们就能毫无瑕疵地站在阿波罗(Apollo)面前了。"[②]所有参与本次制作的人都竭尽全力，以求将这项美妙的事业最完美地呈现在世人面前。可惜，贝努瓦没能实现他的梦想，有几次他几乎就要成功了，包括1953年在斯卡拉歌剧院(La Scala)的那一次，他虽然制定了制作计划，但终究没能为他所钟爱的芭蕾舞剧做出脚本设计。

把《睡美人》一步步推向圣彼得堡首场演出的经过人人皆知，在此不一一赘述，伊凡·弗谢沃洛日斯基(Ivan Vsevolozhsky)是皇家剧院(Imperial Theaters)的院长，他向柴科夫斯基这位俄罗斯最著名的作曲家建议，以佩罗(Perrault)的童话故事为基础写成脚本；柴科夫斯基接受了他的建议，他不仅抱有良好的意愿，而且在一定程度上是按照马林斯基歌剧院常年的舞蹈设计者马里乌斯·彼季帕(Marius Petipa)的要求谱的曲。意大利芭蕾舞女演员卡洛塔·布里安扎(Carlotta Brianza)跳奥罗拉(Aurora)一角，彼季帕和她在脑子里就已经塑造好了这一角色，资深"高贵的舞者"帕维尔·格尔特(Pavel Gerdt)饰演狄吉列王子(Prince Desiré)，玛丽·彼季帕(Marie

---

① 理查德·塔鲁斯金(Richard Taruskin)，《从音乐上界定俄罗斯：历史性及解释性文章》(*Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997)，p. 254—259。

② 《谢尔盖·贾吉列夫和俄罗斯艺术》(*Sergei Diaghilev i russkoe iskusstvo*, I·S·奇尔波施坦[I. S. Zil'bershtein]和V·A·萨姆科夫[V. A. Samkov]编辑，第2卷，Moscow: Izovrazitel'noe iskusstvo, 1982)，p. 502。

Petipa)演丁香仙子(Lilac Fairy)。马特维·施什科夫(Matvei Shishkov)和米哈伊尔·博恰罗夫(Mikhail Bocharov)两位著名的剧院设计师设计舞台场景(金碧辉煌的巴洛克宫殿森林景观、凡尔赛宫式的花园),弗谢沃洛日斯基亲自设计路易十六风格的服装。皇家剧院的舞台技师们制作了一系列的特效布景,包括第一幕结束时在观众眼前长高的树林,用以遮挡奥罗拉俯身沉睡的宫殿,为第二幕制作了会移动的全景画,让丁香仙子的船看起来好像是划过舞台。这些精致的舞台效果,着实让后继竞争者们望洋兴叹。

由于种种原因,圣彼得堡的媒体对《睡美人》反应很差,就连亚历山大·贝努瓦这样德高望重的观众,都觉得它整体上沉闷呆板、缺乏诗意。不但如此,三位主要演员在首次演出中都遇到了麻烦:布里安扎被同伴精美的服装缠住了;玛丽·彼季帕尽管美丽惊艳,却要演一个"步行的"丁香仙子;格尔特当时已经四十五六岁,饰演一个年轻的恋人,确实难以让人信服。[①] 而本次制作的维护者们则坚持说,柴科夫斯基的音乐太过交响化,根本没法跟随它跳舞;此外,华美的场景和服装被诟病为毫无品味,脚本被批评是外来的、缺乏戏剧内容。[②]既然《睡美人》是以法国童话故事为基础,服装和场景也是法国风格的,它又怎么能满足俄罗斯音乐的需要呢?

针对最后这一条罪状,柴科夫斯基的朋友赫尔曼·拉罗什(Herman Laroche)全力为作曲家辩护,他蔑视只有通过农民打扮和木头房子才能体现俄罗斯风格的观点。难道18世纪以来就是俄罗斯文化中心的圣彼得堡不是俄罗斯农村腹陆的一部分吗?拉罗什争辩道,虽然俄罗斯有其独特的身份,但这丝毫不能排斥它跟欧洲文化的接触:"彼得·伊里奇非常幸运,他个人的发展碰巧跟时代同

---

① 根纳季·萨姆科夫(Gennady Samkov),〈1830—1930俄罗斯芭蕾一百年〉("100 Years of Russian Ballet 1830—1930"),见《马里乌斯·彼季帕和〈睡美人〉的创作》(*Marius Petipa and the Creation of The Sleeping Beauty*, New York: Eduard Nakhamkin, 1989,南希·范·诺尔曼·贝尔[Nancy Van Norman Baer]编辑),p. 20—21。

② 关于对《睡美人》的批判性反应,见威利,《柴科夫斯基的芭蕾》,p. 189—192。

步……在这个时代，"俄罗斯"这个词不再是'乡下土包子'的同义词，而且'乡下土包子'也被放在了属于它的位置，它只是俄罗斯风格(Russianness)的一部分。"[①]

拉罗什说，《睡美人》熟悉的神话结构也超越了国家的界限。相同形式的死亡或者死亡样的沉睡，继而是重生，在几乎每个国家的民间传说里都有。对瓦格纳这个德国人来说，这个故事就是《布仑希尔德》(Brünnhilde)，"这是无数大地化身中的一个，冬天沉睡，春天苏醒"，而在法国和俄罗斯也有类似的神话。拉罗什还指出，在俄罗斯民间传说中，关于太阳的神话和春天的典礼具有独特的重要性，比如，在尼古拉·里姆斯基—科萨科夫(Nikolai Rimsky-Korsakov)的歌剧《雪姑娘》(*Snow Maiden*)中，让大地复苏的就是太阳神雅利洛(Iarilo)。

除了剧情符合既定的神话模式之外，本次制作的其他方面也同样重要，例如，弗谢沃洛日斯基设计的 17 世纪的场景就充满新意。跟古斯塔夫·多雷(Gustave Doré)的故事一样，佩罗故事的插图用的也是中世纪的场景，然而在本次制作的《睡美人》中，弗洛瑞斯坦国王 (King Florenstan)的王宫则属于巴洛克(Baroque)风格，这种设计并不是来自于童话故事本身，而是来自于路易十六(Louis XVI)时期凡尔赛宫举行活动的盛大场面。从开场时的小号吹奏到剧终时太阳神阿波罗出场，《睡美人》表现出对君主制度的敬仰。在凡尔赛宫上演的《午夜芭蕾》(*le Ballet de la Nuit*)中，国王被讽喻地刻画成权力和财产的象征，给法国人民带来了财富、胜利和荣誉，而现实中的国王路易对此并不感到难堪。俄罗斯沙皇(the Russian Emperor)亚历山大三世(Alexander III)可不是这样，他绝不会破坏他那一贯庄重得体的形象而出现在马林斯基剧院的舞台上，但是过去和现今之间暗含的相似之处，一定让弗谢沃洛日斯基非常满意，他

---

① 赫尔曼·拉罗什(Herman Larosh)，《分析精选》(*Izbrannye stat'i*，第 2 卷，Leningrad：Muzyka，1975)，p. 143。

本人就是君主制的忠实拥趸，对他来说，一个强大、仁慈的君主制度的优点和美德是毋庸置疑的。

理查德·塔鲁斯金深入地分析了柴科夫斯基的地位，说他是欧洲“最后一个宫廷作曲家”，一个保皇主义者，是沙皇亚历山大三世的捍卫者。[①] 应当指出，接受沙皇慷慨得令人惊异的赞助的艺术家，不止柴科夫斯基一个。亚历山大三世决心加强俄罗斯作为一个欧洲文明国家的形象，他认为通过支持艺术就可以打磨这个形象。[②] 历史地看，他的统治无异于镇压，因为人民不但受到警察的监视，而且穷困潦倒、食不果腹，但我们也有理由从一个积极的角度看待这一时期。在父亲被暗杀后，亚历山大整治了混乱的政府，恢复了它的稳定性，避免了与异国的冲突，并投入大量精力发展俄罗斯的经济。鉴于这些情况，也就不难理解为什么贝努瓦、贾吉列夫、巴兰钦（Balanchine）和其他一些人在回顾亚历山大三世的统治时，充满了怀旧感。[③]

19 世纪 90 年代初，由于俄法两国新近结盟，人民对富裕生活的期望值特别高。1894 年，法兰西共和国（the French Republic）和俄

---

① 塔鲁斯金，《从音乐上界定俄罗斯》，p. 276。“俄罗斯帝国”风格的说法来自乔治·巴兰钦（George Balanchine）与所罗门·沃尔科夫（Solomon Volkov）关于柴科夫斯基的谈话。巴兰钦长篇大论柴科夫斯基和圣彼得堡这座城市的关系。在巴兰钦的眼中，《睡美人》的音乐例证了最完美形式的“俄罗斯帝国”：所罗门·沃尔科夫，《巴兰钦眼中的柴科夫斯基：采访乔治·巴兰钦》（*Balanchine's Tchaikovsky: Interviews with George Balanchine*，New York：Simon and Schuster，1985，安东尼娜·W·布伊[Antonina W. Bouis]翻译），p. 127。

② 约翰·O·诺尔曼（John O. Norman），《俄罗斯和苏联艺术文化新看法》（*New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture*，J.O.诺尔曼[John O. Novman]编辑，New York：St. Martin's Press，1994）中，〈艺术赞助人亚历山大三世〉（“Alexander III as Art Patron”），p. 25—40。

③ 多米尼克·利芬（Dominic Lieven），《尼古拉二世：帝国的衰落》（*Nicholas II: Twilight of the Empire*，New York：St. Martin's Press，1994），p. 22—25。在《巴兰钦眼中的柴科夫斯基》中，所罗门·沃尔科夫引用了巴兰钦对沙皇追星式的反应（巴兰钦把自己和柴科夫斯基、贾吉列夫和斯特拉文斯基放在同一阵营中）：“当恐怖主义分子杀死亚历山大二世沙皇时，柴科夫斯基震惊了。他跟新君主亚历山大三世走得很近。贾吉列夫跟我说，亚历山大三世可以被算作是俄罗斯最好的沙皇之一。对于俄罗斯文化，他可能是真正最好的俄国君主……以后所有让俄罗斯出名的 （转下页）

国沙皇签署合约，保证在对德战争中互相帮助；然而，在军事合约签订之前，两国之间已尽显友好睦邻关系的最初征兆。19 世纪 80 年代末，俄罗斯在巴黎提出的贷款获得支持，因为法国看到投资俄罗斯经济发展有利可图。[①] 双方确定，他们共同的文化传承可以追溯到 17、18 世纪，为此两国之间互致外交问候，例如，1890 年，趁在莫斯科举办法国艺术展之际，法国政府赠送给俄国皇帝一块做工精致、富有寓意、以 18 世纪风格装饰的匾额：仁慈的法兰西站在前景的位置，手持丰饶角，正对着遥远的莫斯科。同样，1896 年尼古拉（Nicholas）和亚历山德拉（Alexandra）访问巴黎期间，暂住在洛可可（Rococo）风格的建筑中——显然，这是帝王的风格。[②]

在俄法两国睦邻友好关系的背景下，《睡美人》所展现的路易十六风格好像几乎是自然的。它巩固了俄罗斯文明、有教养的大国形象，已经羽翼丰满地参与到欧洲文化中。同时，《睡美人》又向圣彼得堡这个首先确立了其欧洲身份的城市致敬。在与所罗门・沃尔科夫（Solomon Volkov）进行的一系列谈话里，乔治・巴兰钦试图界定他眼中的圣彼得堡风格——它属于欧洲风格，但是纯净、独特："俄罗斯沙皇们非常富有，他们把欧洲最杰出的建筑师从意大利、奥地利和法国请到圣彼得堡，付给他们高额报酬。显然，罗曼诺夫（Romanov）王朝懂得美……所有的建筑都优雅轻巧，那是意大利或奥地利风格……它叫做彼得堡帝国（Petersburg Empire）——典雅、简洁、精致、不做作，但是威严气派。"[③]巴兰钦认为柴科夫斯基是圣彼得堡最

（接上注③）事情，都是从亚历山大三世开始的！他们跟我说，他长得非常高大。斯特拉文斯基（Stravinsky）小时候见过亚历山大三世几次。皇帝是一位真正的英雄，一位高大的战士，他蓄着胡须，声音洪亮，目光犀利，能看透人心。但对柴科夫斯基，他总是很朴素、很温和。"（见《巴兰钦眼中的柴科夫斯基》，p. 44—45）。回顾往事，亚历山大三世令人难忘的外形和治理国事的强力手段受到赞扬，与其子尼古拉的无能统治形成了鲜明的对比。

① 乔治斯・米琼（George Michon），《1891—1917 年间法－俄联盟》（*The Franco-Russian Alliance*, London: George Allen & Unwin, 1929），p. 13—14。

② 黛博拉・L・西尔弗曼（Debora L. Silverman），《世纪之末法国新艺术》（*Art Nouveau in Fin-de-siècle*, Berkeley: University of California Press, 1989），p. 159—167。

③ 所罗门・沃尔科夫，《巴兰钦眼中的柴科夫斯基》，p. 52。

卓越的作曲家，他确认，在柴科夫斯基所有的作品中，《睡美人》完美地体现了圣彼得堡优雅、精致和美丽的环境。

对亚历山大·贝努瓦来说，皇家剧院经理伊凡·弗谢沃洛日斯基本人就是这种彼得堡感觉的活化身。弗谢沃洛日斯基举止优雅、仪态大方、指挥得体，在他眼中，这些都是圣彼得堡的象征，而不属于粗俗落后的莫斯科。[1] 当然，在此世纪之交时期，彼得堡风格这个概念已经是陈年旧事，实际上，《睡美人》中帝国的辉煌已经一去不复返了。亚历山大三世不是路易十六，无论在地位上、还是在权势上都不是，甚至连圣彼得堡也已面目全非。圣彼得堡建筑风光的变化，尤其让贝努瓦痛苦，他把它们归因于19世纪末俄罗斯“庸俗的美国化”（意思是：愚蠢的商业化）。

尽管如此，贝努瓦还是热切地希望把圣彼得堡作为一个教训，去警示俄罗斯其他的地方：

> 我们对祖国有意识的爱同我们跟西方的联系紧密相关……我们要将对祖国的爱融入全心全意为她服务的渴望当中，并且，在一定程度上，这种服务应该朝着俄罗斯伟大的改革家（彼得大帝）(Peter the Great)所指引的方向。在俄罗斯，我们为之苦恼的是那些俄罗斯典型的粗俗、琐碎和毫无吸引力的野蛮表现，我们要反对、要根除的是这种粗俗，但解决这个问题时需要最大限度的小心，不要伤害或破坏那些真正宝贵的东西，因为美与丑、好与坏通常是并存的。要保护所有受到消除一切差别的时代思想或错误的民族主义威胁的东西，这一点必不可少。[2]

尤其是芭蕾舞，它精致、优雅和纯粹的美，正是这种被小心翼翼捍卫的圣彼得堡风格的体现。彼得堡的芭蕾舞迷们认为，与他们的

---

① 亚历山大·贝努瓦(Aleksandr Benua)，〈I·A·伊凡·弗谢沃洛日斯基〉(“I. A. Vsevolozhsky”)，《言语报》(*Rech'*)(1909年11月1日)：p. 2—3。

② 贝努瓦，《回忆俄罗斯芭蕾》，p. 182—183。

莫斯科同行相比，马林斯基剧院的舞蹈演员要优秀出众得多，他们对此坚信不移；批评起那些不幸的莫斯科人来，他们确实毫不留情，甚至连芭蕾舞演员身体上的特点也不放过（“粗腿”）。1897年，彼季帕慷慨地表扬莫斯科芭蕾舞大有进步，但也没忘记加上对莫斯科演员的一贯抱怨：缺乏“必要的轻巧和优雅”。[①] 阿克木·沃伦斯基（Akim Volynsky）是马林斯基剧院的忠实拥趸，他轻蔑地嘲讽莫斯科女芭蕾舞演员叶卡捷琳娜·黑尔策尔（Ekaterina Geltser）在技巧上缺乏细致，（“黑尔策尔经典的舞蹈喊叫”），而安德雷·莱文森（André Levinson）对1914年莫斯科演出的《睡美人》的反应则是“震惊得发抖”。那次制作的设计者康斯坦丁·柯罗文（Konstantin Korovin）犯了一个不可饶恕的错误，他竟然把“粗俗的、莫斯科式的东方奢华（Muscovite-Oriental luxury）”引入到这部彼得堡芭蕾舞的精髓当中。[②]

圣彼得堡芭蕾传统的捍卫者们也强调要把俄罗斯芭蕾同西欧竞争者们的芭蕾区别开，例如，彼季帕这样描述俄罗斯风格的芭蕾舞：在优雅和细节方面要远胜于意大利风格，而他本人对这种风格的创建贡献颇多。意大利人都是杂技演员，但缺乏美感（彼季帕甚至抱怨他们的长相），显然，意大利女芭蕾舞演员卡洛塔·布里安扎是个例外，彼季帕为她塑造了奥罗拉一角。尽管布里安扎保留了她扎实的意大利技巧，但为了取悦圣彼得堡的鉴赏家们，她还是摒弃了意大利式的杂技，而接受了圣彼得堡流派的优雅和柔和。[③]

---

① 《马里乌斯·彼季帕：材料、回忆、分析》（*Marius Petipa: Materialy, vospominaniia, stat'i*, Leningrad: Iskusstvo），p. 123—124。

② M·康斯坦丁诺娃（M. Konstantinova），《睡美人》（*Spiashchaia krasavitsa*, Moscow: Iskusstvo, 1990），p. 132，143—144。多年以后，莱文森（André Levinson）还在大声斥责柯罗文（Korovin）：“皇家学院的柯罗文，这个莫斯科画家，被笨重的学问、粗糙的颜色和无用的小摆设压垮，这些都是在圣彼得堡独特的环境下设想出来的脆弱、优雅的梦境的残余。”（安德雷·莱文森，《利昂·巴克斯特设计的〈睡美人〉》[*The Designs of Léon Bakst for Sleeping Princess*, New York: Benjamin Blom, 1971]）。

③ 亚历山大·普列谢耶夫（Aleksandr Pleshcheev），《彼得堡新闻报》（*Peterburgskaia gazeta*, No. 274, 1890年10月4日），p. 3。维拉·M·克拉索夫斯卡娅（Vera M. Krasovskaia），《19世纪下半叶俄罗斯芭蕾舞剧院》（*Russkii baletnyi teatr* （转下页）

在首次创作的大型芭蕾舞剧《阿尔米德的凉亭》(*Pavillon d'Armide*)中,贝努瓦继续提升他的欧洲裔俄罗斯人的身份,这部剧以西奥菲尔·戈蒂埃(Théophile Gautier)的故事为原型,贝努瓦把核心情节安排在路易十六时期一个正规的花园里,"我想让它拥有以往芭蕾舞所拥有的全部亮点、奢华及重要性。"1907 年,米歇尔·福金(Michel Fokine)决定为《阿尔米德的凉亭》设计舞蹈动作,贝努瓦要求他一定牢记,要设计出"一流的杰作,就像《睡美人》在森林里一样的场景,特别是最后一个场景"。[①] 看完这部新芭蕾之后,贾吉列夫喜出望外,决定把它带到巴黎去,作为俄罗斯芭蕾舞季的主打剧目。毫无疑问,《阿尔米德的凉亭》的脚本和舞蹈设计让贾吉列夫非常满意,然而,两位年轻演员安娜·帕夫洛娃(Anna Pavlova)和瓦斯拉夫·尼金斯基(Vaslav Nijinsky)的超凡魅力,一定也激起了贾吉列夫的热情。

把《阿尔米德的凉亭》这样一部法国芭蕾舞剧呈献给巴黎观众,这一举动真可谓非比寻常。对贾吉列夫来说,在他首个巴黎芭蕾舞制作季开场之时,选择一部没有争论余地的俄罗斯剧目,就像他前年制作穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》(*Boris Godunov*),而后大获全胜那样,不是更明智吗?《阿尔米德的凉亭》真可谓是多此一举。演出结果不出所料,但是贝努瓦从中看到的不是讽刺,而是有教育意义的一课。《阿尔米德的凉亭》"想要展示我们如何理解和解释 18 世纪,'那个最法兰西的时代'……《阿尔米德的凉亭》完成了这个使命……在他们自己'半开化'、野蛮的表演中,这些俄罗斯野人不但证明他们完全达到了标准,而且在'雅典人'(Athenians)自己的地盘上打败了他们。"[②]

《阿尔米德的凉亭》受到了热烈欢迎(毕竟,这是尼金斯基在巴黎

(接上注③)*vtoroi poloviny XIX veka*, Leningrad: Iskusstvo, 1963),p. 459—460。也见《马里乌斯·彼季帕:材料、回忆、分析》中,p. 125。

① 贝努瓦,《回忆俄罗斯芭蕾》,p. 225, 252。

② 同上,p. 292。

观众面前的首次亮相），但它的成功与其他剧目所斩获的巨大成就不可同日而语，例如，福金在《伊戈尔王》（*Prince Igor*）中设计的精彩的鞑靼人之舞（Polovtsian Dances）。① 显然，比起上演贝努瓦这样一个欧裔俄罗斯人的作品，把俄罗斯的野蛮和东方异域情调推向市场要更具经济效益。柴科夫斯基的英名也不幸沦为此类混搭的牺牲品。在1907年首次俄罗斯音乐会上，贾吉列夫试图把《第二交响曲》包括在节目单中，对此，《费加罗报》（le Figaro）音乐评论家罗伯特·布鲁塞尔（Robert Brussel）几乎毫不掩饰他的厌恶。② 到俄罗斯访问的法国人曾经警告过贾吉列夫，巴黎不会欢迎柴科夫斯基的音乐，但是1907和1908整整两年，他一直在音乐会上演奏柴科夫斯基的作品，直到最后承认失败。在此后的几年中，他偶尔将《睡美人》片段搬上舞台，不过是为了展示玛蒂尔德·克舍辛斯卡娅（Mathilde Kshesinskaia）或瓦斯拉夫·尼金斯基，特别是两人的双人舞。③ 1911年的时候，他最终不知廉耻地投向敌人一方，告诉《伦敦时报》的采访记者，说《睡美人》是一部“拖沓冗长、以法国童话为素材和主题创作的芭蕾舞剧”，因此根本不能代表俄罗斯音乐。④

因此，当贾吉列夫宣布他打算在伦敦阿尔汉布拉歌剧院（the Alhambra Theater）重演《睡美人》时，他的朋友和圈内人都震惊了。他很可能是希望通过此举大赚一笔，为他倍受资金困扰的剧团提供

---

① 普林斯·彼得·利芬（Prince Peter Lieven），《俄罗斯芭蕾的诞生》（*Birth of the Ballets-Russes*，L·扎林[L. Zarine] 翻译，New York: Dover, 1973），p. 96—102。

② 理查德·巴克尔（Richard Buckle），《贾吉列夫》（*Diaghilev*, New York: Ahteneum, 1979），p. 95—97。凯撒·居伊出版的《俄罗斯音乐》（*La Musique en Russie*）批判柴科夫斯基，说他与居伊和“强力五人团”的其他成员相比，俄罗斯味不足，它的宣传作用使柴科夫斯基在法国的名誉受到了消极影响。在1909年的俄罗斯芭蕾舞季上，贝努瓦尽了最大力量帮助柴科夫斯基，他选择《第二交响曲》的终曲，把它制作成芭蕾娱乐节目，取名为《盛宴》（*Le Festin*）。贝努瓦对这次冒险的成功寄予厚望，就是因为节目中包含了柴科夫斯基的音乐，但结果又一次令人失望（亚历山大·贝努瓦，《我的回忆》，第2卷，[*Moi vospominaniia*, Moscow: Nauka, 1990]）。

③ 巴克尔，《贾吉列夫》，p. 97—101, 162, 211, 241, 243。

④ 见亚历山大·舒瓦洛夫（Alexander Schouvaloff），《利昂·巴克斯特的剧院艺术》（*Léon Bakst: The Theatre Art*, London: Sotheby's Publications, 1991），p. 201。

财务上的稳定性。贾吉列夫开玩笑地对谢尔盖·格里戈里耶夫(Sergei Grigoriev)说,他想找一部芭蕾舞剧,能带来像久演不衰的音乐剧《朱 陈 周》(*Chu Chin Chow*)那样的票房。格里戈里耶夫建议他演彼季帕根据利奥·德立布(Léo Delibes)的音乐创作的脚本,大型芭蕾舞剧《葛蓓莉娅》(*Coppélia*),贾吉列夫表示反对,他选的是《睡美人》,[①]伊戈尔·斯特拉文斯基(Igor Stravinsky)很可能也参与了他的选择。据贾吉列夫核心集团成员瓦尔特·努维尔(Walter Nouvel)称,"斯特拉文斯基对柴科夫斯基崇拜至极,认为有必要恢复作曲家在欧洲人眼里的名誉。他敦促贾吉列夫承担起这项任务,为这位贾吉列夫本人也一直崇拜的伟大的俄罗斯音乐家服务……贾吉列夫当然明白,斯特拉文斯基的权威、名字和声望能带给他重要的支持,同时,他感觉到公众对现代主义已经有些厌烦了。"斯特拉文斯基也担心,从 1917 年之后,社会上确实存在对柴科夫斯基明显的敌意。[②] 当然,贾吉列夫利用斯特拉文斯基的权威巩固了自己的地位,他恳请斯特拉文斯基出面推荐,说柴科夫斯基的音乐非常重要,而且安排它出现在《时报》(The Times)和《睡美人》的计划中。

贾吉列夫决定重演《睡美人》这一古典芭蕾里程碑式的剧目,当然也表现了他对俄罗斯古典芭蕾命运的担忧;已经有无数的舞蹈演员移民,而那些留下来的则处境极度艰难。贾吉列夫称他的《睡美人》是"伟大的圣彼得堡时代最后的遗迹",[③]他这样说,理由相当充分。《睡美人》一直是圣彼得堡文化的一部分,而这种文化将一去不复返了。这部芭蕾舞剧闭幕后,巴克斯特为《睡美人》所作的设计作品集出版,莱文森为它写了引言,极言对皇室统治的怀念。他表面上

---

① S·L·格里戈里耶夫(S. L. Grigoriev),《1909—1929 年间贾吉列夫的芭蕾》(*The Diaghilev Ballet, 1909—1929*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books), p. 176。

② 引自《谢尔盖·贾吉列夫和俄罗斯艺术》,第 2 卷,p. 438。也见维拉·斯特拉文斯基(Vera Stravinsky) 和罗伯特·克拉夫特(Robert Craft),《图片和文献中的斯特拉文斯基》(*Stravinsky in Pictures and Documents*, New York: Simon and Schuster, 1978),p. 231。

③ 格里戈里耶夫,《贾吉列夫的芭蕾》,p. 182。

是在描述1890年《睡美人》在圣彼得堡首演的景象，实际上是在用极其恰当的语言描绘他刚刚看过的1921年制作的《睡美人》："这部童话是即将逝去的诸神、流逝的神话、已经灰飞烟灭的独裁者、消失的荣耀以及逐渐隐去的梦想和强大精神的最后避难所，它们因为胜利者的怀疑而变得可耻和模糊。"莱文森对苏联芭蕾的命运也一直念念不忘，不光是奥罗拉公主，整个古典芭蕾都陷入一潭死水："《睡美人》睡在一片垂死的土地上——她可能将长眠不醒了。"①

在新制作的准备过程中，贾吉列夫的目标是"真实性"，也就是说，他在努力把他的制作和原作鲜活地联系起来。在圣彼得堡的首演中，卡洛塔·布里安扎跳的是奥罗拉的角色，在本次制作中，她同意饰演卡拉波斯（Carabosse），恩里科·切凯蒂（Enrico Cechetti）1890年出演过青鸟（the Blue Bird），在《睡美人》上演第一百场的当晚，饰演一次卡拉波斯。（从1909年开始，切凯蒂一直作为教师，跟随贾吉列夫的团队到处旅行。）对奥罗拉这个角色，贾吉列夫招募了以前马林斯基歌剧院的独舞——维拉·特列菲洛娃（Vera Trefilova）、柳博芙·叶戈罗娃（Liubov Egorova）和奥尔加·斯皮斯夫采娃（Olga Spessivtseva）——她们都已经背井离乡去了西欧。他还找到了尼古拉·谢尔盖耶夫（Nikolai Sergeev），后者带来了他对彼季帕舞蹈设计做的笔记，是他离开圣彼得堡的时候随身带走的。贾吉列夫甚至还大费周折地找到了《睡美人》首演的指挥里卡多·德里戈（Riccardo Drigo），但是发现这位著名的指挥确实上了年纪，几乎连1890年都记不起来了。对往日圣彼得堡最突出的暗示是巴克斯特为《睡美人》做的场景设计：洗礼场景中恢宏的巴洛克建筑的灵感，来自于一座18世纪意大利剧院的设计，巴克斯特又加上了一段

① 莱文森，《利昂·巴克斯特设计的〈睡美人〉》（*The Designs of Léon Bakst for Sleeping Princess*），p. 8, 10。1922年，莱文森的书首次印刷：安德雷·莱文森（André Levinson），《利昂·巴克斯特设计的〈睡美人〉》（*L'Oeuvre de Léon Bakst pour La Belle au Bois Dormant*, Paris: M. de Brunoff, 1922）。

富丽堂皇的楼梯，适度地把它变成了圣彼得堡冬宫（Winter Palace）的复制品。①

贾吉列夫原本想请贝努瓦为他的新制作设计服装和场景，后者是毫无争议的研究路易十六时代的专家；但是贝努瓦不想离开俄罗斯，因为贾吉列夫不能为他提供更安定的未来，这个使命就交给了巴克斯特，他也是西欧非常著名的舞台设计大师，这还要感谢他在第一次世界大战前为贾吉列夫做的工作。巴克斯特精明地谈妥了合同，这让他分得了1921年制作中最大部分的荣誉。他的名字在节目封面的校样上出现了两次，一次作为“整场制作”，另一次在同一页更往下的地方，作为“幕布、场景、服装和道具”的设计师。斯特拉文斯基在此次制作中的位置也很显要。后来很可能是贾吉列夫修改了校样，把柴科夫斯基和彼季帕的名字写得比巴克斯特和斯特拉文斯基的都要大。②

对贾吉列夫来说，忠实于原创当然并非重中之重。他对柴科夫斯基的音乐进行了残酷无情的“改进”，删掉一切他认为乏味的东西，并插入了《胡桃夹子》中的几段舞蹈；为了迎合观众的口味，他还让布罗尼斯拉娃·尼金斯卡（Bronislava Nijinska）创作了俄罗斯农民舞《三个伊凡之舞》（*The Dance of the Three Ivans*），作为结局。贝努瓦一听说这个变化，简直怒不可遏，因为贾吉列夫这么做就是迎合外国人对俄罗斯风格的陈旧观念。毫不奇怪，这段民族舞成为这部芭蕾舞剧余兴中最成功的部分之一。③

巴克斯特设计的场景和服装极尽奢华，塞西尔·比顿（Cecil Beaton）极力赞扬，“最亮的橘红色……橘色的波浪线……深紫

---

① 黛博拉·霍华德（Deborah Howard）确定她的文章〈华丽的复兴：巴克斯特设计的“睡美人”〉（“A Sumptuous Revival: Bakst's Designs for Diaghilev's *Sleeping Princess*”），最初发表于《阿波罗》（*Apollo*）第91期，No. 98（1970年4月），p. 302。

② 纠正过的证据出现在鲍里斯·科克诺（Boris Kochno），《贾吉列夫和俄罗斯芭蕾》（*Diaghilev and the Ballets Russes*，亚德里安·福克[Adrienne Foulke]译，New York: Harper and Row），p. 169。

③ 格里戈里耶夫，《贾吉列夫的芭蕾》，p. 177—178。

色……祖母绿”。[1] 巴克斯特还调整了《睡美人》原先的阶段性场景，以便把路易十六和路易十五统治时期的流行款式混搭起来。他孜孜不倦地研究服装书籍和历史雕刻，然而他的设计有一种戏剧化的夸张，即使是一个无足轻重的宫廷权贵，他也为他设计了趾高气扬的黑、金、深粉、蓝搭配的外套，戴着瀑布般的假发、两条腰带和足以装备整个鸟舍的羽毛。实际上，巴克斯特的《睡美人》的戏剧风格可以说是不自然到了荒谬怪诞的程度，他对奥罗拉醒来的那个场景的处理就是一个例子：他画了一艘带罩篷的床，顶上有一只巨大傲慢的帝雕，它的存在根本就不能让人感到安心。他设计的服装还有一丝颓废，他本人就是以颓废而著名。他为王后设计的服装低颈露肩，几近不雅，饰演皇后的维拉·苏迪基娜(Vera Sudeikina)当然不会赤裸着胸部表演，但是，在为这部芭蕾制作的纪念节目中，巴克斯特令人不能容忍的低胸紧身胸衣竟被骄傲地特写。

欧洲皇室派不同的代表观看了《睡美人》，这又为这部戏的雍容华丽起到了推波助澜的作用。英国国王和王后、约克公爵(the Duke of York)、挪威女王(the Queen of Norway)、维多利亚公主(Princess Victoria)以及玛丽公主(Princess Mary)都观看了贾吉列夫的芭蕾。但是，作为对君主制度的庆贺，这部舞剧并不成功。尽管有像西里尔·博蒙特(Cycil Beaumont)、奥斯瓦尔德·西特韦尔(Oswald Sitwell)这样的人满腔热忱地投入，《睡美人》还是受到英国媒体的狂轰滥炸，评论家们对柴科夫斯基的音乐和巴克斯特的设计嗤之以鼻，认为它们空洞、微不足道，比大众娱乐好不到哪儿去。W·J·特纳(W. J. Turner)在《新政治家》(The New Statesman)杂志上撰文，把大部分责任都推到柴科夫斯基身上，尽管也影射了巴克斯特，“巴克斯特先生的浮华体现了他相当高的品味，在堆砌颜色上也颇具技巧，但这是柴科夫斯基的爱好，毫无价值，正像我说过的，跟他的音乐

---

① 斯宾塞，《利昂·巴克斯特和俄罗斯芭蕾》，p. 213。

极其相配。"[1]而另一位评论家则认为整个制作就是无用的古董："昨天晚上的睡美人是200年前凡尔赛宫的一位年轻女士，这位新'睡美人'把我们所知道的睡美人极好地联系起来了……这部新芭蕾已经超越了壮观……（像变戏法似的），把所有死了的和过气的波旁王朝（Bourbon）、罗曼诺夫（Romanoff）家族的国王和皇帝们的奢华一股脑儿地推到我们面前，真让我们目眩。"[2]

随着第一次世界大战的爆发，欧洲皇室（那些"死了的和过气的国王和皇帝们"）的未来，实际上也处在风雨飘摇之中。1918年，乔治五世国王（King George V）的顾问告诉他一个让人沮丧的消息，他现在的位置比1914年时还不稳固，威尔士亲王（Prince of Wales）说"革命和退位成了流行的传染病。"[3]最令人痛心的是，由于英国工人阶级中产生了反沙皇的情绪，1917年，英格兰国王发现自己已经不能为俄国尼古拉二世沙皇和他的家人提供庇护了，如一位政治家所言，为了温莎家族（Windsor）的继续，只有牺牲罗曼诺夫家族了。俄罗斯帝王风格犹在，但帝国的缔造者们已经不在了。

在演出了105场之后，贾吉列夫制作的《睡美人》于1922年落下了帷幕，总体上说，这次演出还算成功，只不过持续时间太短，连成本都没赚回来，因此，阿尔汉布拉剧院的经理奥斯瓦尔德·斯托尔（Oswald Stoll）让人没收了巴克斯特的布景和服装，把它们放进了仓库。[4] 贾吉列夫悲哀地说，再也没有大公肯为胸怀大志的艺术家的冒险埋单了。当然，《睡美人》成了贾吉列夫剧团的保留剧目，但只演出缩减版，这真让人伤心。贾吉列夫继续演出这部芭蕾的第三幕，

---

① 霍华德，《华丽的复兴》，p. 301。

② 内丝塔·麦克唐纳（Nesta Macdonald），《英国和美国评论家看1911—1929年间的贾吉列夫》（*Diaghilev Observed by Critics in England and the United States 1911—1929*，New York：Dance Horizons，1975），p. 274。

③ 皮尔斯·布伦登（Piers Brendon），《我们亲爱的女王》（*Our Own Dear Queen*，London：Secker & Warburg，1986），p. 107。

④ 1968年，发现一些服装仍在仓库里；关于重新制作，见《利昂·巴克斯特：感性的胜利》（*Léon Bakst：Sensualismens triumf*，Stockholm：Dansmuseet，1993）。

取名为《奥罗拉的婚礼》(*Le Mariage d'Aurore*)，使用亚历山大・贝努瓦当初为《阿尔米德的凉亭》设计的服装。具有讽刺意味的是，《睡美人》的这个片段最终竟成了贾吉列夫可靠的赚钱机器，而这恰恰是他所需要的。

虽然俄罗斯帝国风格的《睡美人》在1922年没有激起民众多大热情，但是，20年之后，伦敦更幸运地将柴科夫斯基的杰作重新搬上了舞台。1946年第二次世界大战结束后，柯文特花园(Covent Garden)的皇家歌剧院(Royal Opera House)重新开放，《睡美人》成为首部制作的芭蕾舞剧。玛戈特・芳廷(Margot Fonteyn)这颗年轻的新星跳奥罗拉一角，为了这次演出，歌剧院也整饬一新。整个事件具有巨大的象征意义，标志着"和平时期的开始，而不仅仅是战争的结束"。①

《睡美人》融合了对古典芭蕾和君主制度的尊崇，选它作为国庆主打节目有些保守。尼内特・德・瓦卢瓦(Ninette de Valois)负责1946年的制作，她不反对新式芭蕾，但一直投身于维护19世纪古典主义的舞蹈传统，她的目标是按照俄罗斯皇家芭蕾(Russia's Imperial Ballet)的伟大传统，建立一个国家芭蕾舞团，有它自己的学校和剧院。德瓦卢瓦1921年出演过贾吉列夫的制作，1938年时为她萨德勒的韦尔斯剧院(Sadler's Wells)跳过《睡美人》，不过是以贾吉列夫所起的名字《睡美人》。德瓦卢瓦让另一位贾吉列夫制作的元老尼古拉・谢尔盖耶夫也参加进来，用他革命之前在圣彼得堡做的舞蹈笔记，每天来教她的演员跳舞。但德瓦卢瓦并不是把所有的事情都交给谢尔盖耶夫，她随时在她认为必要的时候介入并参与意见。她坚信，贾吉列夫不成功的主要原因是他的制作太奢华，当然，还有其他因素："服装盖过了舞台上所有的东西，羽毛和饰物太多，都看不见舞蹈了。这一次舞台布置要简单明快，不要羽毛也不要金属亮

---

① 亚历山大・布兰德(Alexander Bland)，《皇家芭蕾最初50年》(*The Royal Ballet: The First Fifty Years*, New York: Doubleday & Company, 1981)，p. 84。

片。”这种控制政策的结果是服装极其简单，以至于跳奥罗拉的玛戈特·芳廷几乎要哭了。她写道：

> 光秃秃的芭蕾舞短裙，一件桃色、一件浅蓝色、一件白金两色相间，除了裙子上有些太阳光点之外，几乎没有任何装饰。头饰只是硬纸板做的皇冠形状，外面裹着普通的缎子。连一个亮片或珠宝都没有，怕有损于简朴……我回家告诉我妈妈，那套服装简直就像条居家穿的棉布小连衣裙，而不是给芭蕾舞女演员穿的华贵的演出服，我都要哭了。①

对于皇家歌剧院重新开放这样的重大事件，这种简洁自然不被理会。奥利弗·梅塞尔（Olive Messel）设计的场景和服装低调、柔和、光彩夺目，取得了巨大的成功。这部制作总体的颜色方案包括淡紫色、深红色和灰色，掺杂些许鲜红和天蓝。一个志愿者团队受托去搜集制作华丽演出服装的布料和配饰，其中就包括芳廷的母亲：“我妈妈非常高兴加入搜集大军，她日复一日地去找锦缎、羽毛、穗带、辫带以及各种各样可能派上用场的稀奇古怪的东西。”②梅塞尔设计的视觉场景是在一个草木葱翠的洞穴里，他的皇宫布景兼收巴克斯特雍容华贵的巴洛克风格，但轻盈柔和，让人赏心悦目。

柯文特花园的开放之夜几乎是一次皇家庆典。观众包括国王乔治六世、王后、年轻的伊利莎白和玛格丽特公主（Princesses Elizabeth and Margaret）。③ 芳廷写道：“开放当晚，到场的皇室成员数不胜数，以致于最后一次行晋谒屈膝礼时，由于起起伏伏太多次，

---

① 玛戈特·芳廷（Margot Fonteyn），《玛戈特·芳廷自传》（*Margot Fonteyn: Autobiography*, New York: Alfred A. Knopf, 1976），p. 69—71。这次脱衣舞式制作的设计者不是别人，正是亚历山大·贝努瓦的侄女纳迪亚·贝努瓦（Nadia Benois）。

② 芳廷，《玛戈特·芳廷自传》，p. 92。

③ 伊利莎白公主如此喜爱《睡美人》，以至于她隐藏身份又返回剧院看了第二次演出，之后，她去了一家夜总会，据报导，跳了“一曲伦巴、一曲布兰卡、一曲桑巴和一曲慢速波列罗。”（布兰德，《皇家芭蕾》，p. 85）。

我都头晕眼花了。”(玛格丽特公主小心谨慎、稳稳当当地伸着手。)维奥莱塔·普洛科霍洛娃(Violetta Prokhorova)最近刚刚从莫斯科大剧院来到这里,她惊呼道:“你知道,真正的国王和王后将坐在观众席上,这太有趣了。在俄罗斯,他们只存在于童话故事和芭蕾舞剧里。”[1]为了力行战后的艰苦朴素原则,观众应邀穿日装而不是晚礼服来观看演出,但这没有多大区别:“昨晚,当幕布终于再一次在皇家歌剧院升起来的时候……这不仅仅是吉祥,也是过节,它象征着我们头脑中的某些压抑和郁闷已经被击退,因为有国王、他的家人以及他的部长们来为我们祝福,而我们作为观众的一部分,做了所能做的一切……从着装上去响应奥利弗·梅塞尔先生在舞台上所创造的勇敢、美丽和壮观的场面。”[2]

简而言之,新版的《睡美人》是一次精心制作的公众庆祝活动,它构思华丽壮观,对战后英国倡导的节俭或许是一种弥补。但是,在决定重建往日的雍容华贵时,参与1946年制作的人们不得不考虑现实生活中而不仅仅是舞台上存在的一个问题。紧接着第二次世界大战结束后的几年里,英国的君主制度不得不考虑它的形象。甚至是在战前,威尔士亲王,也就是后来的爱德华八世(Edward VIII),已经对继续实行旧式的君主制提出了质疑,他发起了让国王更加亲近民众的运动。[3] 1946年,决定皇室未来的方向这个问题显得更为紧迫。在一个定量配给、食物缺乏的时期,沿袭传统的等级和仪式必然会导致公众关系问题。1946年刚开始,国王自己就写下了“食品、衣服和燃料是我们主要的话题。”[4]1947年,皇室访问南非,引起民众不小的不满;这次国事访问正值英国寒冬,因而更像是到阳光地带去度

---

① 芳廷,《玛戈特·芳廷自传》,p. 92。

② 《柯文特花园重新开放:一次皇家盛会》(“Reopening of Covent Garden: A Royal Occasion”),《时代》(*The Times*)(伦敦),1946年2月21日,p. 6。

③ 菲利普·齐格勒(Philip Ziegler),《王权和人民》(*Crown and People*, New York: Alfred A. Knopf),p. 34。

④ 伊利莎白·朗福德(Elizabeth Longford),《伊利莎白二世女王的人生》(*The Queen: The Life of Elizabeth II*, New York: Alfred A. Knopf, 1983),p. 110。

假，而一般的英国民众根本承担不起这一笔费用。同年晚些时候，标志着伊利莎白公主与希腊菲利普亲王（Prince Philip of Greece）婚礼的盛大庆典，又因为无益的花费而受到进一步的谴责。

当然，这种抱怨跟真正的异议绝对不同。甚至是1945年开始执政的劳动党政府，对皇室也是彬彬有礼，作为延续性和稳定性的保证者，英国君主制继续发挥它的象征作用。从积极的一面看，还有一位年轻迷人的公主，未来的希望还可以寄托在她的身上。1946年所发生的事情真可谓事实与童话故事惊人地相似。皇家歌剧院开始上演《睡美人》时，伊利莎白公主19岁，人们对她的婚事前景早有猜测，作为英国未来的女王和理所当然的女继承人，伊利莎白公主和奥罗拉公主一样，可以按照自己的意愿选择求婚者。当然，这位英国公主并不需要沉睡100年，但相对而言，她经历了压力和战时的贫困，她大部分的少年时光都是在战争的阴影下度过的，甚至连她严肃认真的父亲都悲叹，她"没有什么快乐。"在这种情况下，皇室婚礼的意义远非寻常，它是经历了实实在在的磨难后的幸福结局。

1947年公主订婚的消息一经宣布，所有的猜想和悬念都尘埃落定。同年晚些时候，她与菲利普亲王举行了婚礼，如所有狂热的保皇党人所愿，庆祝活动华丽而盛大。虽然有公众尖酸地指责庆典开支太大，特别是公主的结婚礼服，它的价值抵得上300张配给券，但随着婚礼一天天临近，反对的呼声逐渐式微，人们高兴地翘首企盼。一位目击者写道，"我们都渴望绚丽的色彩、浪漫和冒险。"①《睡美人》中虚构的庆祝君主制的壮观场面，在现实世界里真的发生了，皇室婚礼进行的同时，举行了全国性的庆祝活动。

当然，我们可以冷静地分析这种现实与虚构之间的相似性。早在1946年，英国君主制就已经开始设想剧院的作用。一家英国报纸称，皇家婚礼是英国对《俄克拉荷马》这部长期上演的美国音乐剧的回应，甚至连伊利莎白公主的家庭女教师克劳福德小姐（Miss Craw-

---

① 齐格勒，《王权和人民》，p. 80—84。

ford)，也说白金汉宫巨大的房间都用粉红色和金黄色装饰起来，“就像豪华童话剧的布景。”①1953年伊利莎白女王加冕(the Coronation of Queen Elizabeth)时，君主制转变成为一种娱乐活动，而且到了只能进不能退的地步。尽管女王本人有些犹豫，电视还是第一次播放了这个严肃的仪式。实际上，在保证加冕仪式的公众成功方面，媒体的参与的确起到了举足轻重的作用。一位持怀疑论的旁观者说，媒体兴奋“到了几乎可以跟17世纪宗教狂热并驾齐驱的程度，但那时候，人们还相信国王们神圣的权力，不像20世纪，人们只相信科学的理性。”②

以上所描述的庆典事件，反映了20世纪中期英国君主制所处的两难境地，一方面它要维护王权往日的庄严，另一方面它又是可以投放市场的商品，在公众场合发挥作用，成为重要的旅游景点，并为通俗小报提供无尽的谈资。通过适应变化了的环境，迄今为止，英国君主制度在严酷的20世纪中生存了下来。柴科夫斯基的《睡美人》赋予沙皇俄国的没落时期以优雅，对战后英国君主制度作用模式的确立起到了虽小却十分显著的作用。当然，虚构的弗洛瑞斯坦王国可以被改编成英国王室，这一点已经被证明。在英国、美国(英国皇家芭蕾舞团将它重新介绍给美国观众)，以及至少一段时间内在工人阶级的天堂苏联，《睡美人》成为公众娱乐的保留剧目，经久不衰。这样，俄罗斯的帝国风格经历了奇特的命运：至少在三个场合——1890、1921和1946年——制作了《睡美人》，它们跟君主制度的命运紧密相关，以一种适应当今时代变化的形式，与它一起浮沉、重生。

---

① 布伦登，《我们亲爱的女王》，p. 153。

② 同上，p. 160。为了尊重加冕礼的神圣，电视报导不包括最庄严的宗教仪式时刻。

第五章　亚历山大三世的加冕礼

R.沃特曼

俄罗斯的加冕礼不仅使沙皇神圣不可侵犯，而且还能让世人了解他所要体现的君主形象，阐述所谓的他统治时期的象征性纲领。[①] 1883 年 5 月，沙皇亚历山大三世（Emperor Alexander III）和皇后玛利亚·费奥多罗芙娜（Empress Maria Fedorovna）举行加冕礼，精心地向世界展示：沙皇是全民的沙皇，人民拥戴他，他的权力来自于宗教。在革命运动兴起、沙皇独裁统治被质疑之后，它再次肯定了君主专制的持久力量。改革使农奴得到解放，俄罗斯在军事、教育、法律体系等方面发生了重大变革，但随着 1881 年 3 月 1 日亚历山大二世（Alexander II）的遇刺，改革时代宣告结束。在导师康斯坦丁·波别多诺斯采夫（Konstantin Pobedonostev）的指导下，新沙皇亚历山大三世在执政的头几个月明确表示：一个保守、专制的新阶段已经开始，其中包括颁布实施一套"临时法案"，目标直指暗杀亚历山大二世的团体"人民意志"（Will of the People）。政府将以俄罗斯人民的宗教信仰为基础，捍卫沙皇的专制权力。1883 年的加冕礼表达并庆祝

---

① 关于加冕礼的就职和规划作用，见本人所著《权力方案：俄罗斯君主政体的神话和仪式——卷一：从彼得大帝到尼古拉一世之死》（*Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy From Peter the Great to the Death of Nicholas I*, Princeton, NJ, 1995）。

了这一君主统治理念。

尽管革命运动在新沙皇登基后的头几个月已经被镇压，对沙皇安全的担忧还是延迟了加冕礼的进行。因此，在即位两年多以后，亚历山大三世才举行了加冕仪式，这是王朝历史上最长的间隔期。一时谣言四起，有的说不会有加冕礼了，还有的说加冕礼将秘密举行。1883年1月24日，政府发表宣言，宣布加冕礼不久即将举行，从而结束了"那些充斥着外国报纸关于俄国的极其可恶的谣言和流言蜚语"。①

随着准备工作的开始，统治阶层的忧虑也与日俱增。皇帝将在首都做两个星期的短暂逗留；亚历山大一世（Alexander I）当时在首都待了6个星期，尼古拉一世（Nicholas I）几乎是两个月，亚历山大二世则是4个星期。"每个人都为沙皇担心"，康斯坦丁·康斯坦丁诺维奇大公（Grand Duke Konstantin Konstantinovich）在日记里写道。② 皇帝逗留期间，周围有重兵保护，他动身的时间一直保密，跟他太靠近的人群被哥萨克（Cossack）骑兵团驱散。③ 5月16日，政府发表加冕礼宣言，呼吁协调"整个扰乱的秩序"，"以真诚的信仰以及对所有责任和法律号召的忠诚……"加强司法、启蒙人民。④

然而，加冕礼进行得异常顺利，没有发生任何意外事件，庆祝活动中包含的巡行、各种装饰和热烈气氛，无一不显示着君主统治的回归。这些活动要向来自俄罗斯内外所有的目击者宣布，这位全俄人民的皇帝象征着古老的俄罗斯精神，享有他的人民的支持。为了筹

① 2.《俄罗斯帝国法律全集》(*Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii*，下称PSZ)一百年（Sobranie），3，No. 1330，1883年1月24日。

② B·Kn·康斯坦丁·康斯坦丁诺维奇（B. Kn. Constantine Konstantinovich），德尼夫尼克（Dnevnik），5玛塔－25尤利亚（5 marta-25 iulia），1883年，俄罗斯联邦国家档案局（Gosudarstvennyi Arkhiv Rossiiskoi Federatsii，下称GARF，601—1—21），p. 61。

③ 亚历山大·米哈伊洛维奇大公（Grand Duke Alexander Mikhailovich），《曾经的大公》（*Once a Grand Duke*，1932，New York），p.71；特瓦尔多夫斯卡娅（Tvardovskaia），《V·A·特瓦尔多夫斯卡娅，改革后的思想专制》（*V. A. Tvardovskaia Ideologiia poreformennogo sanoderzhaviia*，Moscow，1978），p. 226。

④ PSZ，1883年5月16日，No. 1583。

备这次加冕礼，政府动用了俄国艺术家和音乐家们的盖世才华，展示了君主统治所能利用的所有创造性资源。就是在这种背景下，彼得·柴科夫斯基，这位最不倾向于俄罗斯民族音乐事业的作曲家，应邀为庆祝君主政治谱写音乐。尽管柴科夫斯基本人对任何类型的应景音乐都不感兴趣，而且这样一种喧哗吵闹的节日，无疑违背了他隐居独处的性格，但是他需要钱，他感激沙皇送给他的礼物和鼓励。柴科夫斯基为加冕礼贡献了四首曲子：格林卡(Glinka)《为沙皇献身》(*A Life for the Tsar*)中的合唱《光荣颂》(*Glory*)的改编曲，沙皇进入红场(Red Square)时演唱；加冕礼宴会上演唱的清唱剧《莫斯科》(*the Cantata "Moscow"*)；在索科尔尼基公园(Sokolniki Park)举行的地方政府庆祝活动中演奏的《加冕礼进行曲》(*Coronation March*)，以及加冕礼结束之后，到基督救世主大教堂(*the Cathedral of Christ the Redeemer*)行奉献礼时演奏的《1812 序曲》(*The 1812 Overture*)。通过这些乐曲，柴科夫斯基不仅证明了他有能力创作风格与他的艺术本性迥异的音乐，而且显露出这种本性具有神奇的潜力。

官方发表的介绍加冕礼的文章显示，君主政体寻求的国内支持主要来自于两方面。《加冕礼纪念册》是针对俄罗斯和西方的精英观众们编纂的，它把君主政体和早期的俄罗斯联系在一起，强调帝王权力源自于莫斯科公国。[①] 这是第一本有莫斯科艺术界参与的加冕礼纪念册，册中的标题和大部分文字都用斯拉夫语复兴字体印刷，具有俄罗斯民族风格的插图把沙皇和贵族们描绘成身材魁梧的英雄豪杰

---

① 《亚历山大三世皇帝和玛利亚·费奥多罗夫娜皇后神圣加冕介绍》(*Opisanie sviashchennogo koronovaniia Ikh Imperatorskikh Velichestv Gosiudaria Imperatora Aleksandra tret'ego i Gosudaryni Imperatritsy Marii Fedorovny Vseia Rossii*, St. Petersburg, 1883)。这一版本纪念册共印制了 500 份，其中 300 份用俄语，200 份用法语，印制这 500 份纪念册共花费 92,376 卢布。而《亚历山大二世加冕纪念册》共印制 400 份，花费 120,000 卢布。《加冕礼和艺术品收藏纪念册》(*Koronatsionnyi sbornik i khudozhestvennyi al'bom*)，《俄罗斯国家历史档案》(Rossiiskii Gosudarstvennyi Istoricheskii Arkhiv，下称 RGIA)，472—65—113，1。关于 19 世纪末莫斯科作为帝国中心的情况介绍，见肖恩·威伦茨(Sean Wilentz)编辑的《中世纪以来权力的典 (转下页)

(bogatyr)——俄罗斯民族史诗里英勇的骑士。这种历史性介绍确定东正教(the Orthodox Church)是俄罗斯民族精神的象征,把加冕礼描述成"一种神圣庄严的全民族行为,传达了沙皇与他的国家、他的训诫与拥有其子民灵魂和良知的教会的历史统一,还有沙皇和人民与沙皇中的沙皇的统一,人民和沙皇们的命运就掌握在它的手中。"①这样,教会就成了"人民的灵魂和良知",而且是它将公众的认可授予了沙皇。纪念册根本就没有提及人民。

纪念册中的彩色插图都清一色是俄国画家的作品,其中包括许多巡回展览画派画家(Itinerants),这些人原先是持不同政见的现实主义者。他们为纪念册制作所作的贡献表明,亚历山大意欲鼓励民族艺术流派。② 康斯坦丁·萨维茨基(Konstantin Savitsky)描绘了队伍沿特维尔大街(Tver boulevard)入场的情景,众多的近卫军、少数亚洲骑兵,还有蓄着胡须、戴着俄罗斯帽的沙皇,俨然一副指挥官的形象。艺术家不费吹灰之力,就将观众们带入了这个场面,就像西奇(Zichy)画的亚历山大二世入场的情形一样。整个过程仿佛是一场武力的成功展示。瓦西里·波列诺夫(Vasilii Polenov)刻画的是亚历山大在圣母升天大教堂(the Assumption Cathedral)接受兄弟们问候的场面,他们也都蓄着胡须,体现出强壮威武的军事形象。脸上的胡须让他们看起来

(接上注①)礼:宗教仪式和政治策略的象征》(*Rites of Power: Symbolism, Ritual and Politics Since the Middle Ages*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1985)中,本人的文章〈莫斯科和圣彼得堡:1881—1914年沙皇俄国政治中心问题〉("Moscow and Petersburg: The Problem of Political Center in Tsarist Russia"), p. 244—274。

① 《神圣加冕礼概况》, p. 2。

② 关于亚历山大对俄罗斯现实主义者的鼓励,见伊利莎白·瓦尔克尼尔(Elizabeth Valkenier)的《俄罗斯现实主义艺术/国家和社会:巡回展览画派和他们的传统》(*Russian Realist Art. State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*, Ann Arbor, Michigan, 1977), p. 123—127, 132—134;约翰·O·诺曼(John O. Norman),〈亚历山大三世:俄罗斯艺术的赞助人〉(Alexander III as a Patron of Russian Art),见约翰·O·诺曼编辑,《俄罗斯和苏联艺术文化新视角:1990年第四届苏联和东欧研究国际会议论文选编》(*New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture: Selected Papers from the 4th World Congress for Soviet and East European Studies, 1990*, New York, 1994), p. 28—33。

更像牧师，而不像他们的前辈们，后者的脸通常是光滑的，胡子刮得干干净净，表明世俗世界和教会世界之间鲜明的差别。

从整体上讲，《加冕礼纪念册》的确庄严宣布了君主统治，以及通过再次征服重新获得的独裁统治的威力。纪念册中对军事典礼的无数次描绘都表达了这个主题，而这个主题也是第一次出现在加冕礼纪念册里。它们描绘了不同场合的沙皇：在普列奥布拉仁斯基和塞梅诺夫斯基军团（the Preobrazhensky and Semenovsky Regiment）军旗献祭仪式上的沙皇、宗教游行中的沙皇、在塞梅诺夫斯基军团阅兵式上的沙皇、在索科尔尼基（Sokolniki）军团宴会上的沙皇。[①] 沙皇身穿特制的军服，脚蹬长靴，头戴俄罗斯帽，骑在马背上，占据画面最显要的位置。他俨然是一副俄罗斯民族英雄的样子，以此吸引当时的民族情绪。

泛斯拉夫主义记者维萨里昂·科马罗夫（Vissarion Komarov）将军在他的沙文主义报纸《世界》（Svet）上发表了官方流行的关于加冕礼的描述，此报的发行量超过 7 万份。[②] 与《加冕礼纪念册》一样，科马罗夫的这篇报导以莫斯科为定位，强调了民众对加冕礼的反应和沙皇与俄罗斯人民的统一。科马罗夫和其他俄国内外的通讯记者们长篇大论地渲染莫斯科街道上民众迎接沙皇的狂热欢呼，证实政权声称获得了俄国人民的支持的确可信。

目击者们的叙述传达的则是民众的热情。5 月 10 日，伴随着传统

---

① 此外，还出版发行了一本特殊的纪念册，包括为举行加冕礼而集结的部队的集合、安排和责任情况。《1883 年沙皇陛下神圣加冕莫斯科附近部队训练情况介绍》（*Opisanie sbora i zaniatii voisk pod Moskvoiu vo vremia sviashchennogo koronovaniia Ikh Imperatorskikh Velichestv v 1883 godu*, St. Peterburg, 1883）。

② V·科马罗夫（V. Komarov），《回忆亚历山大三世皇帝和玛利亚·费奥多罗夫娜皇后神圣加冕礼》（*V pamiat' sviashchennago koronovaniia Gosudaria Imperatora Aleksandra III i Gosudaria Imperatritsy Marii Fedorovny*, St. Peterburg, 1883; B-E, 30）, p. 816。此外，科马罗夫还在莫斯科出版印刷了一本简短扼要的加冕礼情况介绍，同样能够唤起人们的回忆：V·科马罗夫，《亚历山大三世皇帝和玛利亚·费奥多罗夫娜皇后神圣加冕礼》（*Sviashchennoe koronovanie Imperatora Aleksandra III i Imperatritsy Marii Fedorovny, Moscow*, 1883）。显然，科马罗夫的出版印刷由政府资助。

的加冕礼入场，皇帝、卫兵军团和王室沿着特维尔大街行进，当他们从莫斯科人民面前经过时，人群沸腾了，以至于《伦敦时报》(Times of London)通讯记者查尔斯·洛(Charles Lowe)评论说，他在英国从来没有听到过类似沙皇走近时人群爆发出的这种吼声："它们不像是被抑制的激情突然连续爆发那样震动你的耳朵，而是像一直奔涌向前的大海，发出稳定连续的咆哮声……"每个人都扯开斯拉夫民族的大嗓门，深沉响亮地大喊"乌拉"，就像"两个穿着笨重胸甲的骑兵中队"——武士(Cavalier Guards)——在沙皇本人面前行进。[①] 科马罗夫把这种咆哮解释成俄罗斯人民这个大家庭欢迎他们父母亲的声音。"这个由一亿人组成的大家庭，是俄罗斯国家存在的根基，是它形成和生存的条件，是在沙皇和法律面前众生平等的基础，是每个进入俄罗斯人民这个集体的一分子的生命之源和保护者。"[②]

在伊比利亚圣母像教堂(the chapel of the Icon of the Iberian Mother of God)举行过传统的祈祷仪式后，皇室家族继续向红场进发，在那儿，他们进入了一幅 17 世纪的场景。皇室一出现在广场上，一个由 7500 人组成的合唱队，就开始高唱柴科夫斯基改编过的《光荣颂》。这首合唱选自格林卡的歌剧《为沙皇献身》，是剧终时莫斯科人民等待新当选的米哈伊尔·罗曼诺夫(Mikhail Romanov)时唱的，这首歌把亚历山大抬升到了戏剧世界传奇人物的地位上，格林卡激动人心的旋律表达了全体民众对新沙皇的逢迎。柴科夫斯基简化了这首合唱曲，在它和随后的《天佑沙皇》(*God Save the Tsar*)之间添加上一个过渡，这样，就把 17 世纪和 19 世纪人民所表达的忠诚连接了起来。[③] 人群对沙皇的反应令人兴奋，这种情绪使广场上的观察者们倍受鼓舞。《新时代》的通讯记者写道："只有他，俄罗斯沙皇，

---

① 《伦敦时报》(*The Times of London*)，1883 年 5 月 23 日，第 5 版。

② 科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》(*V pamiat' sviashchennago koronovaniia*)，p. 57—58。

③ 亚历山大·波兹南斯基(Alexander Poznansky)，《柴科夫斯基内心探索》(*Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, New York, 1991)，p. 420；安东尼·赫尔顿(Anthony Holden)，《柴科夫斯基传》(*Tchaikovsky: A Biography*, New York, 1995)，p. 226。

这个全民族的沙皇，才能把人们聚集起来，他们不是为了观看游行，而是为了见到他，为了欢迎他，人民热烈的欢呼声在广场上回荡，这样的声音我从来没有听到过。"[①]查尔斯·洛下结论说，"从今天民众的表现来看，我们完全有理由相信，有人民的爱戴和献身为基础，他星期天即将登上的王位，必定是安全稳固的。"[②]

· · ·

在科马罗夫对5月15日加冕礼的描述中，莫斯科人民是主角儿，他们是"一股至关重要的力量，时刻心怀上帝"，不需要教会来充当他们与他们的君主之间的联系人。他的叙述表达了人民与君主已经合二为一，其中的关键词是"所有的（splosh'）"和动词"融合（splotit'）"的不同变体，这个字在语源上的意思是"把树木的纵向部分粘合在一起"。全国人民欢天喜地，每个人都浸没在群体的热情之中：

举国上下沸腾了，这种全民的统一降服了每一个人，浩大的人群无处不在，目之所及，人海茫茫，无边无际，这些"乌拉！"的欢呼声衷

---

① 《新时代》（*Novoe Vremia*），1883年5月12日，p. 1。典礼所唱歌词如下：

> 光荣，光荣，我们的俄罗斯沙皇！
> 上帝赐予我们一个君主一沙皇！
> 莫斯科等待您，在神圣的克里姆林宫
> 我们的父亲出现在人民面前！
>
> 光荣，光荣，神圣的俄罗斯！
> 庆祝您的沙皇的节日。
> 高兴吧，欢乐吧，您的沙皇出现了，
> 人们欢迎至高无上的沙皇。
>
> 向久久期待的首都人民问候，
> 向您最美丽的皇后问候，
> 向上帝赐予您的长久统治问候，
> 有了神圣俄罗斯的爱，您强大无比，
> 您是正教的领袖，上帝与您同在
> 问候您，问候您，乌拉！乌拉！

② 《伦敦时报》，1883年5月23日，第5版。

心诚挚、发自肺腑——所有这些都汇集融合在一起，成为一个整体，成为一个人，这既提升同时又贬损了每一个个人。[1]

阿法纳西·费特（Afanasii Fet）为加冕礼作诗，恰当地表达了上述这种比喻，刊登在科马罗夫卷本的扉页上。在《赐予生命的五月》（*Life-giving May*）的阳光中，沙皇登上了他父亲的王位。

钻石熠熠、皇冠闪耀，
在这神圣的宫殿周围，
像新生的嫩叶，
百万颗红心转向您。[2]

科马罗夫认为，莫斯科人民体现着俄罗斯精神，莫斯科是俄罗斯国家存在以及俄罗斯和斯拉夫统一的萌芽，克里姆林宫是凝聚莫斯科人民历史精神的象征。"时刻心怀上帝"的莫斯科人民，"根据官方统计，野蛮粗鲁，目不识丁"，但是，"在国家命运的不同时刻，他们的内心都存在某种温柔、敏感、易受影响的东西，都有一颗伟大的心灵。"莫斯科人民一腔热血，满怀"志愿为沙皇和国家献身的感情"。[3]

加冕礼还被描写成一次群众事件。然而，实际上，圣母升天大教堂只能容纳少数人，洛评论说，"这座建筑根本不符合大教堂的基本理念，倒像是一座玲珑美观、陈设精致的皇家小礼拜堂。"[4]克里姆林广场上站满了跟在游行队伍后面的人群，钟鼓、礼炮齐鸣，广场向全俄罗斯开放。科马罗夫写道，大教堂仿佛没有墙，"加冕礼像是一次全民事件，就在无边无际的广场上、在蓝天下举行。"

好像教堂里说的每一个字、做的每一个动作，全体人民都能感受

① 科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》，p. 109—110。
② 同上。
③ 同上，p. 110—111。
④ 《伦敦时报》，1883 年 5 月 28 日，第 7 版。

到，并将他们的感受无形地传递给了（沙皇），在他身上发生作用，他从中觉察到的兴奋又传回到教堂，加深了这种印象和兴奋。一个有机体、一种思想、一个人！[1]

为了突出人民的重要性，一个由农民组成的代表团走在游行队伍的最前面，往大教堂进发，就像1856年他们在亚历山大二世的加冕礼上所做的一样。[2] 在身着华服的卫兵、国王及其朝臣之间，他们显得似乎很不协调。《加冕礼纪念册》是这样说的，"来自于俄罗斯各个省份小行政区（volost'）（最小的行政单位，如，小镇）的长老、来自于波兰王国的地方首脑，以及比罗帕什西（belopashtsy）（《为沙皇献身》里的农民英雄伊凡·苏萨宁[Ivan Susanin]的子孙们）的长老们，衣着简朴，装束各异，在周围豪华气派的映衬下，显得尤为突出。[3] 其他人的记叙用了相同的字眼儿。科马罗夫把笔墨集中在代表苏萨宁子孙的一位长老身上，强调他可能是被允许在大教堂里观看典礼的12位长老之一；而在1856年的加冕礼上，所有这些人都在附近的一座建筑里等候，没有一人获得进入教堂的资格。[4] 作者描述了沙皇如何在正要步入圣母升天大教堂时，被克里姆林广场上人群欣喜若狂的情绪所震动：两颗大大的泪珠湿润了他的眼睛，表达了他的慈悲心肠——"这是俄罗斯收到的最高贵的礼物。"这眼泪是"沙皇最高贵最纯洁的精神，以及他的良好意图和美好意愿的保证，是权力稳固的保障，是心灵的福音，是仁爱的承诺。"[5]

在加冕仪式过程中，亚历山大尽显其尊严和力量风范。科马罗夫如此记录这一历史时刻：沙皇从大主教手中接过王冠，"从容不迫、不慌不忙、动作流畅地"把它戴在自己头上，副官爱德华·巴拉诺夫（Edward Baranov）为他递过权杖，彼得·瓦卢耶夫（Pyotr Valuev）

---

① 科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》，p. 111。

② 然而，在亚历山大二世的加冕礼上，农民代表团出现在游行队伍的最前面。

③ 《神圣加冕礼概况》，p. 17。

④ 科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》，p. 119—120。

⑤ 同上，p. 125。

“深深地鞠躬，施贵族礼”，然后呈上金球。“皇帝头戴王冠、身着紫袍、一手握着权杖、一手托着金球，气宇轩昂、仪表非凡。一种精神上的满足感传遍所有在场人的全身。”皇后走向皇帝，在他面前跪了下去，他把一顶小王冠戴在她的头上，然后授予她紫袍和安得烈第一(Andrew the First-Called)的金链。“沙皇怀着伟大的感情，有条不紊地完成了这一系列仪式”，他吻了她，“这个吻是如此纯洁和高尚，表达了两人之间无尽的友谊和爱情。”康斯坦丁·康斯坦诺维奇大公在他的日记中写道，“这对夫妻在皇冠下的亲吻和拥抱是那么温存和动人，我简直无法用语言来描述和表达这种在皇帝无尚的高贵与威严光芒中的平凡的人间情爱。”现在皇帝和皇后王袍加身，在他们的加冕礼王位上正襟危坐，原执事背诵了沙皇的全称，然后大声祈祷“万岁”，鸣礼炮一百零一响。随后沙皇离开宝座，双膝跪倒，背诵所罗门祈祷文，请求在他“伟大的服侍”中，能够得到神的帮助。在场的人都默默重复这动人的祈祷词，康斯坦丁大公忍不住流下了眼泪，他写道，“有多少温暖的祈祷在此刻响起！”①

《加冕礼纪念册》里复制的绘画，表现了皇帝逼人的气质和风度。伊凡·克拉姆斯柯依(Ivan Kramskoi)对加冕那一刻的描绘非常紧凑，完全以亚历山大为核心，他几乎占据了画面的三分之二。皇帝威武高大，气宇轩昂，他的胡须和秃顶的头部统领了整个画面，相比之下，旁边的牧师显得矮小枯干，背景中的大教堂隐约可见。画中的亚历山大有种压倒一切的震慑力，但他的面部却柔和而苍白。A·P·索科洛夫(A. P. Sokolov)画的加冕礼宝座上的亚历山大则占据了整个画面，他身披斗篷、手持金球和权杖，是《加冕礼纪念册》里第一幅此类的绘画。观者和皇帝互相对视，索科洛夫的画没有在观者和皇帝朦胧、冷漠的形象之间留有任何距离。②

亚历山大在加冕礼上树立了威武的场面形象。他比所有人都高

① 科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》，p. 130—133；B·Kn·康斯坦丁·康斯坦丁诺维奇，德尼夫尼克，5 玛尔塔-25 尤利亚，1883 年，p. 68。

② 《神圣加冕礼概况》，p. 21，22，23。

大；他的身材、他的红头发和胡须、他明亮的眼睛，给人留下了深刻的印象。“他有一种庄严的气质”，艺术家瓦西里·苏里科夫（Vasilii Surikov）如此评价他对大教堂中的亚历山大的印象，他是“人民真正的代表”，①他好像适合于表达一个国家统治者的概念。D·N·柳比莫夫（D. N. Liubimov）是一个中学生，参加过加冕礼的“神圣卫队（Holy Guard）”，他后来回忆起亚历山大身着皇袍、无比威严的形象，“这种不同寻常的服装非常适合克里姆林宫这种神圣之地，穿在他身上是那么合适，他高大魁梧的身材，还有他的大胡子，堪称完美。他是莫斯科以及全俄国真正的沙皇。”②国务卿（State Secretary）A·A·波洛夫佐夫（A. A. Polovtsov）在日记中说，“人们觉得这不是一次虚伪空洞的走过场，而是一种全民庆祝活动，是通过激烈的地下斗争取得的。”他指出，那些服侍沙皇的朝臣几乎全部来自于古老的俄罗斯家族，而那些德国贵族则是上一个政权的续任者。③

科马罗夫描述说，典礼将所有的个人感情淹没在一种精神和政治的统一体中。沙皇给自己戴上皇冠之后，大家为他祈祷，融合的关键时刻到了。亚历山大站在那儿，所有人都跪在他的面前。随着一声信号，那些在克里姆林宫看台上等待的人们也双膝跪地。科马罗夫宣称，他后来听说克里姆林宫以外、莫斯科河沿岸的人们，包括那些亚洲人，也都跪下了。“这是一个多么庄严的时刻，整个人类都与一种无形的世界融合在一起，向造物主看齐。”人民再一次流下了感

---

① V·A·特瓦尔多夫斯卡娅（V. A. Tvarkovskaia），《1801—1917年间的俄罗斯独裁者》（*Rossiiskie Samoderzhtsy*, 1801—1917, Moscow, 1994）中，〈亚历山大三世〉（“Aleksandr III”），p. 258。

② D·U·柳比莫夫（D. U. Liubimov），〈1902—1906年：俄罗斯动荡的20世纪〉（“Russkaia smuta deviatisotykh godov, 1902—1906”, Bakhmetev Archive, Columbia Univesity），p. 93。

③ A·A·波洛夫佐夫（A. A. Polovtsov），《国务秘书A·A·波洛夫佐夫日记》（*Dnevnik gosudarstvennogo sekretaria, A. A. Polovtsova*, Moscow, 1966，第一册），p. 95。他提到的俄国人有：戈利岑（Golitsyn）、加加林（Gagarin）、尤苏波夫（Iusupov）、梅谢尔斯基（Meshchersky）和尤瓦罗夫（Uvarov）；德国人有：内斯尔罗德（Nesselrode）、格罗特（Grot）、帕伦（Pahlen）和西弗斯（Sivers）。

激和激动的泪水，但这泪水表达的不是爱，而是“利益的统一与共享”。①

涂油礼和圣餐已毕，在人群的欢呼声中，盛装的皇帝和皇后随游行队伍步行穿过克里姆林广场，来到大天使教堂和天使报喜大教堂(the Archangel and Annunciation Cathedrals)。“一声让人永生难忘的乌拉”，科马罗夫写道，像洛一样，他把俄国人的欢呼描写得与众不同，“这欢呼声表达了全体人民对沙皇的爱戴。俄罗斯人民以他们的天性，以他们无限的仁慈和无私的奉献精神，发出了这一声强壮有力、无可比拟的呼喊……这声‘乌拉’在全世界独一无二，它只属于皇帝，只属于俄罗斯武力和荣耀的领导者、人民希望和信念的持有者。”他描述了沙皇令人难忘的缓慢而有节奏的步态，“沙皇平静地走着，他步伐稳健，动作流畅，微微颔首，表情谦逊而坚定，一路向前。”此刻的沙皇被比作一个前往参加宗教仪式的信徒，即将经历一次宗教体验。“‘沙皇走过欢呼的海洋，’他们说，但更确切地说，沙皇此时的表情和心情是如此清晰、纯洁和坚定，就像最初的基督徒领圣餐时一样。”②

游行队伍包括来自社会各阶层的代表团，按照惯例被称作“全俄罗斯(all of Russia)”，皇室家庭成员跟在后面。大天使教堂和天使报喜大教堂的仪式结束后，皇帝和皇后登上“红梯”(the Red Staircase)。他们转过身，广场顿时安静下来。夫妻二人肩并肩站着，皇帝向人民三鞠躬。“从沙皇第一次鞠躬开始，几万顶帽子被抛向空中，强有力的‘乌拉’声像滚雷一样，响彻克里姆林宫和白石城莫斯科。”③《哈罗德村报》(Sel'skii Vestnik)为他们的农民读者解释了这三鞠躬和人民的快活回应的政治意义：“这些欢呼表达了俄罗斯人民对他们受过涂油礼的沙皇无尽的爱戴，人们深知，全民的幸福和快乐

---

① 科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》，p. 133—134。

② 同上，p. 138。

③ 同上，p. 138，150。

都掌握在他的手中。"①《国王陛下的加冕礼》(*Koronovanie ikh Imperatorskikh Velichestv*)是一种较低价位的加冕礼纪念册,它描绘了这种"古老的俄罗斯风俗":"人们的狂欢达到了最高潮,你根本找不到合适的字眼儿去表达这种激情和场面。"②

加冕礼的全民主题具有重大的历史意义,这对亲斯拉夫阶层产生了巨大的吸引力。伊凡·阿克萨科夫(Ivan Aksakov)坚信,它标志着一个新时代的开始。

多么令人激动的一天!多么伟大的历史性日子!没有一个经历了这些感受的个人,能完全承受得起如此巨大强烈的感情。不过,也没有一个人把这个时刻当作他个人生命的一部分,所有人都融入了一个庞大的统一体、一个颤抖的灵魂当中。所有在场的人都能感受到也都明白,在时间和空间上,他们是一个统一的俄罗斯民族。沙皇和人民,人民和沙皇,这两个人,这两个巨人今天面对面站着,圆满完成了这一伟大的历史使命。大地由于人民的狂欢而呻吟,她在说"神圣的俄罗斯!"这滚雷般的欢呼盖过了礼炮的轰鸣和克林姆林宫的钟声,这是她快乐和爱的呼喊,是她的心声。③

迈克尔·卡特科夫(Michael Katkov)颇具影响力的《莫斯科新闻》(Moskovskie Vedomosti)对这些典礼的评价则比较克制。卡特科夫完全赞同康斯坦丁·波别多诺斯采夫(Konstantin Pobedonostev)的观点,即东正教象征着沙皇和人民的精神统一。加冕礼表明,俄罗斯的独裁政体完全以宗教为基础,政教合一,绝对独立于理性的自我主义或西方的合约式政治之外。圣母升天大教堂中的加冕,纪念的是沙皇认为的"俄罗斯独裁政体和东正教牢不可破的统一"。人民加入到这个统一体中,去分享这种投标式的情感,分享对他们沙皇的加冕所感受到的谦卑的快乐和忧伤,他们的身份只是被

---

① 《塞尔斯基公报》(*Sel'skii Vestnik*),1883年4月3日:p. 129。

② 《沙皇陛下的加冕礼》,p. 136。

③ 伊凡·阿克萨科夫(Ivan Aksakov),《作品》(*Sochineniia*, St. Peterburg,1896),1:142。首版在俄罗斯印刷(1883),No. 10。

动的旁观者，而绝非主动的参与者。①

• • •

加冕礼之后的欢庆活动，使莫斯科往日的艺术、诗歌和音乐又重新焕发了生机。多棱宫圣厅（Hall of Facets）的内部装饰有 17 世纪西门·乌萨可夫（Semën Ushakov）的壁画，由于亚历山大的加冕礼宴会要在此举行，所以对这些壁画进行了修复。修道院（Hermitage）院长亚历山大·瓦西尔什科夫（Aleksandr Vasilchikov）对修复工作提出建议，希望“我们民族艺术的新曙光能够到来”。帕列赫神像画家工作室（the Palekh shop of icon）的艺术家们使乌萨可夫的壁画重见天日，他们的技艺如此精湛，以至于，据科马罗夫所言，那些新镀的银和新修复的壁画会“把你带回遥远的过去，回到最初的莫斯科”。②

根据科马罗夫的记录，在宴会上，皇帝和皇后坐在跟圣母升天大教堂相同的王座上，没有跟皇子和其他家庭成员在一起。“宴会象征着沙皇和国家的结合和统一，任何亲属、显贵和外国干预都不能把沙皇和人民分开。”皇帝和皇后由亚历山大的兄弟和宫廷主要的显贵们服侍。菜单包括一系列俄罗斯和西方菜品：罗宋汤和清炖肉汤、馅饼、蒸鲟鱼、小牛肉、花色肉冻、烤鸡、家禽肉、芦笋、荞麦粥和冰激凌。③ 菜单设计承袭古俄罗斯风格，由维克多·瓦斯涅佐夫（Victor Vasnetsov）绘制。中间是戴着沙皇宴会徽章的贵族们，旁边是旗幛

---

① M·N·卡特科夫（M. N. Katkov），《1881 年莫斯科公报社论集》（*Sobranie peredovykh statei Moskovskikh Vedomostei 1881g.*, Moscow, 1898），p. 228, 234；《莫斯科新闻》（*Moskovskie Vedomosti*），1882 年 5 月 11 日：第 2 版，1883 年 5 月 16 日：第 5 版。

② 翻新多棱宫花费近 50 万卢布。“修复花岗岩宫，使它恢复旧时原有的面貌……”RGIA，472—64—20，见各处；阿伊达·纳西博娃（Aida Asibova），《莫斯科克里姆林宫的多棱宫》（*The Faceted Chamber in the Moscow Kremlin*, Leningrad, 1978），p. 13；科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》，p. 89—93。

③ 科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》，p. 140—142。

装饰下的盾牌和头盔,四周是华丽的花卉图案。背面画的是拿着盐和面包的传教士和农民们,还有一首流行的饮酒歌的歌词。①

随后,来自莫斯科歌剧院的管弦乐队、独唱独奏演员以及合唱队,表演了柴科夫斯基的清唱剧《莫斯科》(*Moskva*),词作者是泛斯拉夫诗人阿波隆·迈科夫(Apollon Maikov)。为了这次盛典,柴科夫斯基放弃了他平素喜爱的古典主义形式,创作了某位权威人物所谓的"他唯一一部以鲍罗丁(Borodin)和里姆斯基-科萨科夫珍视的古代民族风格创作的作品。"②在前面三次加冕礼宴会上,合唱队演唱过赞美诗《荣光闪耀》(*What Glory Now Shines!*),这是罗蒙诺索夫(Lomonosov)的一首诗词,由朱塞佩·萨蒂(Giuseppe Sarti)配乐——一部18世纪典型的庆祝这种光辉、喜庆时刻的作品。③ 迈科夫的清唱剧也刊印在《加冕礼手册》中。科马罗夫的文章则使用了中世纪史诗《伊戈尔远征纪》(*Lay of the Host of Igor*)以及《顿河彼岸之战》(*Zadonshchina*)里的语句和形象,以赞美莫斯科在统一俄罗斯中取得的胜利。亲王们在经历了上帝的盛怒后,分崩离析,直到莫斯科大公把他们重新聚在一起,推翻了鞑靼人的统治。后来,俄罗斯沙皇就成了英雄豪杰,代表所有斯拉夫国家的希望。俄罗斯的民族传统和信仰相信,是俄罗斯公国领导所有斯拉夫国家完成了这个天赐使命,这种俄罗斯史诗中的骑士形象,把武装力量原则和这些信念结合了起来。"东方国家"的人民赞颂俄罗斯骑士:

对于所有的东方国家,您现在,

---

① 菜单被复制在《欢乐的圣彼得堡》(*Veseliashchiisia Peterburg*, St. Peterburg,1994),p. 22—23。

② 安德烈·利施克(André Lischke),《彼得·伊里奇·柴科夫斯基》(*Piotr Ilyitch Tchaikovski*, Paris, 1993),p. 989—992。

③ E.P.,《加冕的君主》(*Koronovanie Gosudarei*,俄罗斯档案馆[Russkii Arkhiv] 1 [1990]),p. 62—63;见尼古拉一世加冕礼宴会的叙述,《神圣加冕礼的历史性描述》(*Istoricheskoe opisanie Sviashchennogo Koronovaniia*,《国家笔记》[*Otechestvennye Zapiski*][1827],第31卷),p. 387。

如同伯利恒（Bethlehem）之星，
冉冉升起在您神圣的石头之城莫斯科！
上帝眷顾并选择了您；
将康斯坦丁的宝剑(Konstanitn's sword)缚于您的身边；
您将莫诺马赫(Monomakh)的皇冠戴在头顶：
您将成为孤儿们的庇佑者，
俘虏们的救助者，
真正信仰的捍卫者！
在此，我们预言您的莫斯科：
"两个罗马垮掉了，第三个站起来，
不会再有第四个。"①

俄国独裁政治形象的胜利，是5月18日晚上莫斯科大剧院庆祝演出的两个部分的主题。1856年亚历山大二世加冕礼演出的是多尼采蒂(Donizetti)的滑稽歌剧《爱之甘醇》(*L'elisir d'amore*)，而此次上演的则是格林卡的《为沙皇献身》的第一场和最后一场。这部歌剧的作用无异于一次典礼：1613年变成了刚刚举行过的1883年加冕礼的历史场景。观众们亲眼目睹了在红场上演的最后一幕：迈克尔·费奥多罗维奇(Michael Fedorovich)随着游行队伍向克里姆林宫行进，这是唱给新政权的鼓舞人心的圣歌。一排排士兵进入广场，在音乐家老式号角的伴奏下，由800人组成的合唱队高歌斯拉夫合唱曲，把这部歌剧以及19世纪90年代初的动乱带入令人奋起的尾声。②

稍作停顿之后，芭蕾舞团表演了路德维希·明库斯(Ludwig Mincus)谱曲、马里乌斯·彼季帕(Marius Petipa)编舞的《日与夜》(*Night and Day*)。如果说《为沙皇献身》庆祝的是政权的复生，那

---

① 科马罗夫，p. 143—147；A·N·迈科夫(A. N. Maikov)，《作品全集》(*Polnoe sobranie sochinenii*, St. Peterburg，1914，第2卷)，p. 413—420。

② 科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》，p. 307。

么,《日与夜》则寓意着俄罗斯在这个多民族王国中占有支配地位。这部芭蕾舞剧重拾 18 世纪革新的主题,传统的太阳形象代表着赐予万物阳光和温暖的沙皇。黑夜精灵退去,光芒四射的白昼降临,鸟儿、泉水和花朵们进入新的王朝。成群的蝴蝶翩然起舞,落到花丛中。"俄罗斯王国所有的民族都身着节日盛装"——芬兰人(Finns)、格鲁吉亚人(Georgians)、顿河哥萨克人(Don Cossacks)、西伯利亚萨满人(Siberian Shamans)、波兰人(Poles)——"向升起的太阳致敬。"各族人民跳起了本民族舞蹈,而后都加入到一种俄罗斯集体圆舞中,正中央站着"最美丽、最健壮的妇女,她就是俄罗斯"。表演结束时,人们汇聚到一起,这时,合唱队吟诵起赞歌《美丽的太阳,我们大地上的沙皇》(*Beautiful Sun, Our Tsar on Earth*),晚会在圣歌演唱声中结束。①

5 月 21 日在霍德宁斯科(Khodnynskoe)广场举行的人民宴会规模空前,比之前所有活动的范围都大,因为沙皇要借这个机会表达他与人民之间的深厚感情。宴会共摆设了供 40 万人用餐的桌子,而实际出席的人数超过 60 万,是到那时为止参加加冕礼宴会人数最多的一次。人们享用着糖果、饼干、无花果、啤酒和蜂蜜酒,还收到了印有 1883 年和玉玺图案的加冕礼纪念杯。② 宴会还呈献了最精彩的娱乐节目。"闹剧"(the balagan)剧院登台表演了通俗剧目,这个剧院在 19 世纪 60 到 70 年代之间颇受欢迎,吸引了越来越多的观众,在加冕礼演出此类节目,这还是第一次。③ 曾经建立莫斯科隐士剧院(Hermitage)和丑角剧院(Skoromokh)的 M・V・连托夫斯基

---

① 科马罗夫,《记忆中的神圣加冕礼》,p. 308—311。

② 同上,p. 333, 342。1826 年,20 万人参加了尼古拉一世的加冕礼。本人没有 1856 年参加加冕礼的人数,但是,1856 年餐桌的数量是 1826 年的三倍,所以很可能 1856 年参加的人数接近 1883 年的人数。

③ A・F・奈克里洛娃(A. F. Nekrylova),《18 到 20 世纪俄罗斯城市民间节日的娱乐场面》(*Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uveseleniia, i zrelishcha, konets XVIII-nachalo XX veka, Leningrad*, 1984), p. 158—160, 167—171;《奈伊・左尔卡娅:流行民俗画面》(*Neia Zorkaia, Fol'klor, lubok, ekran*, Moscow, 1994), p. 49—56, 156—158。

(M. V. Lentovsky)应招做宴会的主办者兼制作人,负责安排宴会和演出事宜,他向加冕礼委员会(Coronation Commission)建议:因为这次重要事件在春天举办,所以应该以"春天的重生和黎明以及俄罗斯和她的人民的荣誉为主题"。①

因此,连托夫斯基壮观的"寓意性游行"——"春天"就成为庆祝活动的核心事件,在广场的圆形剧场举行。游行包括大众喜爱的来自于史诗(byliny)和木版画文学(lubok literature)的民族英雄。观众看到了令他们迷惑不解的一系列彩车:骑马或步行的甲壳虫、蚱蜢和青蛙,由穿着"翅膀样盔甲和锥形头盔的"的传令官引入广场。蜂后坐在蜂巢上,后面跟着英雄米库拉·赛利亚诺维奇(Mikula Selianovich)的彩车,前面的圆球上标画的是俄罗斯帝国的疆界。米库拉穿着庄稼汉的衣服,周围还有几只类似苍蝇的东西。他手里握着一把金锄头,站在俄罗斯的土地上休息。科马罗夫解释说他象征着"黑土地的力量"。据《国王陛下的加冕礼》说,米库拉非常得意他在人民当中获得的巨大成功。随后,一名身穿红衬衫、手握桦树枝的农民出场,后面跟着"春天"的彩车,车上有一名妇女和几只蝴蝶,象征着春天。彩车之后是四名押解俘虏的英雄,再后面出现的是多布雷尼亚·尼基季奇(Dobrynia Nikitych),骑在他在传奇探险中杀死的大蛇格里尼奇(Gorinych)的背上。最后几辆彩车表达的是农民的庆祝活动:彩车"陶醉(Intoxication)"上,一名农民坐在一个酒桶旁边畅饮,然后是一驾马车,上面坐着一个醉酒的年轻人,后面跟着四个小丑(skomorokhi)——旧时颇受欢迎的吟游诗人。游行以一只羊、一头熊、一只鹤和一个俄罗斯合唱队和舞蹈队结束。②

游行再一次宣告了沙皇的权威,将它与源自于异教徒的重生和丰产联系起来,同时又将亚历山大政府和人民的安泰俄斯(Antaean)力

---

① M·V·连托夫斯基(M. V. Lentovskii),《全国庆祝(亚历山大三世)加冕礼盛典的声明》(*Zaiavlenie v koronatsionnuiu komissiu o plane narodnogo praznestva v dni koronatsii*, TsTM, 144—1—904), p. 1—6。

② 科马罗夫,《记忆中的神圣加冕礼》, p. 341。《沙皇陛下的加冕礼》, p. 195。

量相结合，通过英雄表现出来。俄罗斯人民的力量征服了国内外的敌人。多布雷尼亚·尼基季奇这个英雄代表着俄罗斯人民健康的力量，它打败了毒蛇，"歼灭了一切有害的、罪恶的势力。"在有插画的《美丽的春天》中，费多尔·谢克特尔（Fëdor Shekhtel）用水彩把这些形象描画得惟妙惟肖。这本书的结尾用诗歌把春天、人民和俄国君主浓缩成了一个形象：

> 万物重生；
> 感谢上帝，您（春天）将正义、力量和权力
> 吹拂到我们的心中……
> 所以我们的祖国和亲爱的人民，
> 将像古代的神话英雄米库拉那样，
> 强壮有力、精神充沛！①

游行结束后，皇室家族离开会场，民众狂欢开始——歌曲、圆舞、狂欢游戏、小丑、木偶表演纷纷出台，科马罗夫把这比作喧闹的酒宴。人们大快朵颐，吃着馅饼，啤酒和蜜酒从"几百辆马车上倾泻而出"。连托夫斯基安排了四场宣扬爱国主义和民族主义主题的演出：彼得·苏霍宁（Peter Sukhonin）的戏剧《16 世纪末的一场俄国婚礼》（*A Russian Wedding at the End of the Sixteenth Century*），这部戏在莫斯科大受欢迎，还有大众剧院"闹剧"制作的几个节目——《伊凡—沙皇的长子》（*Ivan-Tsarevich*）、弗拉基米尔·罗季斯拉夫斯基（Vladimir Rodislavsky）制作的一部五幕民间故事、一部军事哑剧《高加索的俄罗斯之鹰》（*Russian Eagles in the Caucasus*），还有一部七场的《哈利昆小丑的复活》（*The Resurrection of Harlequin*）。科马罗夫花了大量笔墨描述人群秩序井然，"广场上人山人海，却如

---

① 《红色的春天：莫斯科庆祝活动的寓言游行安排》（*Vesna krasna: allegoricheskoe shestvie ustroennoe na narodnow gul'iane v Moskve*，21maia，1883 年，Moscow，1883）。

此镇定、秩序井然，他们没有推搡，没有喧闹和喊叫，所有在场的外国人都对此感到惊讶和满意。整整一天里，没有一次醉酒、打架或中伤事件。"科马罗夫断言，人们来到这里不是为了免费喝酒或看节目，而是要让他们的沙皇到他们中间来，让他看到他们。他引用了一句评论，"伟大的沙皇将到我们亲切友好的同胞之间，来看我们怎样尽情欢乐。"①

连托夫斯基以下面这句话结束他的备忘录，"越来越多的快乐！一个尽情欢乐的人不会去想邪恶的事情！"②查尔斯·洛做了相似的判断，把人民的盛宴比作俄罗斯面包和马戏。③ 但宴会也是为了表达人民对这一事件自发的情感，把政府的活力和人民自然的生命力联系起来。这些描述让人觉得写的好像是生性快乐、单纯天真的农民，是《勃鲁盖尔》(Brueghel)的一个场景。莫斯科的庆祝活动是整个俄罗斯的典范。在一幅名为"农民们庆祝沙皇的加冕礼"(*People's Fête in the Village on the Occasion of the Coronation*)的木版画中，一位身着民族服装的老农民和一名妇女在俄式三弦琴的伴奏下，快活地跳舞，而背景是一群人在跳圆舞。旁边的一个男孩手里握着一张纸，大概是加冕礼宣言。

同一天，在莫斯科彼得罗夫斯基宫(Petrovsky Palace)的空地上，沙皇设宴招待600多名农民长老，他们都是被挑选出来参加加冕仪式的，这在加冕礼历史上还是第一次，标志着农民已经作为一个体面的阶层，被纳入俄罗斯君主政治中。但是，这些长老们也代表着权威是秩序的保障，亚历山大在演讲中告诫他们，要坚决驱散很快就要把贵族土地分给农民的谣言，这种说法正在村庄之间流传。他感谢他们参加加冕礼，并要求他们回去之后转达他对所有村民的谢意。"按照你们贵族长的建议和指令行事，不要相信那些关于分割贵族及各家土地和其他财产的愚蠢荒唐的谣言，这些谣言是我们的敌人散

---

① 科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》，p. 334—335，342—343。

② 连托夫斯基，p. 6。

③ 洛，p. 75—76。

布的。所有的财产，包括你们自己的私有财产，都是不可侵犯的。”①

科马罗夫把沙皇对农民的讲话描述成一种英雄行为，一种契约(podvig)。亚历山大面对面站在农民面前，“而且公开、直接、诚实地发表了讲话，粉碎了他们的错误观念和幻想，加强了法制和正义。”他的讲话在他们身上产生了“无法抗拒的影响力”。亚历山大数次重申“没有重新分割土地这回事”。听到沙皇的这些话，农民们欢欣鼓舞，“仿佛这是上天发出的声音。”他们高喊，“我们一定不，我们一定不。我们不想那样，我们不想那样”，而且他们发誓，回去以后，一定要把沙皇的话传给村民们，服从贵族长的指令。随后，皇室家庭成员来到长老们中间，农民们为他们的健康干杯。②

伊利亚·列宾(Ilia Repin)那幅描绘这个场景的画非常有名，它清楚地表现了新政权中沙皇与人民关系的变化。皇帝和农民是平等的，他们作为普通人面对彼此，这与亚历山大二世形成了鲜明的对比，后者是高高地站在农民之上，农民崇敬地仰视他。但沙皇和农民的会面并不自然，列宾表达了一种拘谨的礼节。亚历山大不自在地站在这些留着长胡子的长老们面前，他们光着头，没戴帽子，顺从地听他训话。农民和沙皇占据着相等的空间，但他们只是被动地接受他的信息，他们脸上的表情是茫然的，没有透露任何真实情感。这幅画原本是为《加冕礼纪念册》画的，因为当初当局坚持要列宾把亚历山大描绘成正在向人们布道的基督，而列宾没有照办，这幅画因此被延误。③

---

① 《国家新闻》(*Sel'skii Vestnik*, 1883, No. 23), p. 227—228。关于加冕礼时农民间流传的谣言，见詹姆斯·H·克鲁克恩斯(James H. Krukones)，《1881—1917年俄罗斯政府和〈哈罗德村报〉告人民书》(*To the People: The Russian Government and the Newspaper Sel'skii Vestnick [Village Herald]*, New York and London, Garland Publishing Inc.), p. 82—84。

② 科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》，p. 350—359。

③ 见伊利莎白·瓦尔克尼尔有趣的备注，《俄罗斯现实主义艺术》(Ann Arbor, Michigan, 1977), p. 126。

• • •

庆祝活动的最后两个项目是参拜三一修道院(Trinity Monastery)和到基督救世主大教堂举行献堂礼,这些活动突出了亚历山大政权中东正教在仪式和象征意义方面的核心作用。5月22日传统的加冕礼结束后,皇室家族踏上通往三一修道院的朝圣之旅,去敬奉圣谢尔盖(St. Sergei)的遗物,并颂扬圣徒和修道院1380年在库利科沃(Kulikovo)协助德米特里·顿斯科伊(Dmitrii Donskoi)打败鞑靼人中发挥的作用。修道院的仪式结束之后,皇室家族参观了客西马尼(Gethsemane)修道院,它是菲拉雷特大主教(Metropo-litan Filaret)修建的,作为他独居和祈祷的隐居处。亚历山大回忆了以前参观修道院的情形,皇室家族在菲拉雷特的小房间里喝了茶,这个房间完整地保留了大主教去世时的样子。然后他们参拜了修道院岩洞教堂的切尔尼戈夫圣母(Chernigov Mother of God)。这次拜访为表达沙皇和人民的宗教统一提供了机会。科马罗夫描述说大批的崇拜者沿路向沙皇致敬,并在修道院教堂为他祈祷。他得出结论:这些反应说明农民们会继续效忠于王室和国家。俄罗斯人民的"常识"和"坚定的性格"与革命宣传不相符。①

就像19世纪上半叶天意故事里面说的,对基督救世主大教堂的献礼,建立了沙皇与教堂的关系。为了纪念俄罗斯战败拿破仑,康斯坦丁·索恩(Konstantin Thon)设计修建了莫斯科一弗拉基米尔教堂(Moscow-Vladimir church),这是一座巨大的新古典派教堂建筑,用了近半个世纪才完成。这座教堂象征着君主政体与教会力量的统一,以实现建立一个统一强大的俄罗斯国家的使命。墙上的壁画是上一个王朝统治时期完成的,把在教会帮助下俄罗斯国家的成长描述成一段神圣的历史。② 献祭于5月26日举行,这一天不是1812

---

① 科马罗夫,p. 366—372。《神圣加冕礼概况》,p. 53—54。

② 1837年尼古拉一世奠基。见第1卷,p. 384—386。关于绘画,见E·I·基里钦科(E. I. Kirichenko),《基督救世主大教堂》(*Khram Khrista Spasitelia*)中的P· (转下页)

年事件的纪念日，而是耶稣升天的日子，这标志着基督已经与帝国的荣耀结合。典礼把俄罗斯的胜利和基督的胜利联系在一起，力图重新获得1855年克里米亚战争失败后丧失的神助精神。[①]沙皇在教堂献祭上的宣言是波别多诺斯采夫起草的，他把1812年的胜利融入沙皇和人民的古老统一中。亚历山大三世宣称，亚历山大一世曾发誓要修建一座教堂，以表达对上帝拯救他的祖国的感激之情，这座建筑实现了他的誓言。亚历山大三世在全俄罗斯人民聚集起来庆祝加冕礼的时候献祭教堂，证明了"几个世纪以来，俄罗斯帝王与忠诚的人民之间爱与信念的结合是多么神圣与牢固"。[②]

大规模的庆祝活动席卷了莫斯科中央地带的大部分地区，人们把能够转移的圣物都奉献到新教堂，[③]他们高举带有雕像的十字架，从这座城市无数的大小教堂出发，犹如地毯将整个地区覆盖。从古老狭小的圣母升天大教堂到高大的新教堂，游行队伍连绵不绝，新教堂能够容纳一万人，整个莫斯科都能看到它的炮塔。绵延的游行队伍象征着莫斯科公国和新神话里宣布的俄罗斯帝国在精神上的连贯性。

游行从早晨8点开始，伊比利亚礼拜堂（Iberian Chapel）和喀山大教堂（Kazan Cathedral）的神职人员把他们的圣像送到克里姆林宫的圣母升天大教堂，在那儿，他们遇到了来自基督救世主大教堂运送圣像的队伍。保卫莫斯科街道的军队身穿亮丽的制服，组成了警戒线，游行的人群在警戒线之间排成纵队缓缓向前。科马罗夫写道，"穿着金色礼服的队伍漫无尽头，从基督救世主大教堂一直延伸到克

（接上注②）Iu·克利莫夫（P. Iu. Klimov）所著〈基督救世主大教堂的图案装饰〉（"Zhivopisnoe ubranstvo khrama Khrista Spasitelia", Moscow, 1996）一文，p. 73—132。

① 关于此次事件的修辞和典礼的讨论，见E·I·基里钦科，《莫斯科的基督救世主大教堂》，p. 140—142。

② 科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》，p. 445—446，PSZ，3：No. 1602，1883年5月26日。

③ 这次仪式在基里钦科《莫斯科的基督救世主大教堂》，p. 144—148，以及科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》，429—445页均有描述。

里姆林宫，就像一条金色的河流，而人们举着的翼旗，则如同庞大船只上彩绘的帆；圣像、福音书、十字架，数不胜数，还有一大群穿着银色制服的监察官。"太阳普照整个场面，"游行、华丽耀眼的制服以及浩大的人群，他们形成了一道活体墙，一起保卫这种辉煌和壮丽。"[1]游行队伍与莫斯科地区所有修道院的院长们汇合在一起，成为一种群众运动，向基督救世主大教堂前进。神职人员排列在大教堂周围，来自于各个教堂的牧师们面朝教堂站在翼旗前面。所有人都在等待沙皇一家的到来。[2]

10点钟的时候，沙皇身穿将军制服，骑着白色高头大马，从克里姆林宫出发向大教堂走来，后面跟着皇室家族乘坐的马车。道路两边的乐队奏响《上帝保佑沙皇》和其他一些军乐，还有柴科夫斯基的《1812序曲》，这是他受托专门为这个场合谱写的。[3] 圣化祭坛之后，皇室家族、随员、高官以及外国客人，加入到十字架游行第一方队的神职人员中间，绕大教堂游行，圣化仪式结束。游行队伍在神职人员和参加此次仪式的军团的军旗之间前进，人们高唱圣歌《我主荣耀》，教堂的钟声响起，火炮齐鸣，贯穿整个游行。典礼明白地显示了这一事件的军事意义，"这次严肃的游行在旗帜和军旗之间进行，由军队包围，应着炮弹的轰鸣，真正让人回想起对大教堂的奉献，这一事件已被载入俄罗斯军队辉煌事迹的史册。"[4]

游行队伍随后返回大教堂，做第一次弥撒。仪式最后，皇帝亲吻十字架，于是哈尔科夫的安布罗西主教（Bishop Ambrosii of Kharkov）宣布，亚历山大已经完成了他祖先的工作，"他们播种，后人收获。"主教最后说，加冕礼的举行标志着亚历山大已经承担起关注"伟大的俄罗斯人民"命运的重任。然后，他向皇后致辞，把沙皇刻

---

① 科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》，p. 432—433。

② 同上，p. 433—434。

③ 然而，这部作品的初次公演发生在为1881年的展览修建的音乐会大厅里。波兹南斯基，p. 380；赫尔顿，p. 203—204。

④ 科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》，p. 436—441。

画成辛勤劳作的人民中的一员。"土地上的农夫，在田里劳作，精疲力竭，需要补充体力，他等待着家人、妻子送来的食物：愿您的爱，满载着一颗爱心所有的财富，成为面包，为'八月俄罗斯土地上的劳作者'补充力量"。①

献祭仪式表达了神职人员、军队和俄国沙皇的结合，作为八月俄罗斯土地上的劳作者，沙皇成为人民中的一员。政府把十字架游行转变成了一种群众场面，这标志着一个新时代的开始，在这个时代里，类似的游行将成为俄国君主政治公众仪式的核心和主导性展示。教堂献祭把俄罗斯早年的胜利合并成一个民族神话，以此来遮掩近期的失败和悲剧留给人们的记忆，包括1856年《巴黎协定》(*Treaty of Paris*)中的不利条款、惨重的伤亡，还有克里米亚战争(Crimean War)让人士气低落的溃败。通过这种方式，君主政体恰当地利用了打败拿破仑的胜利，把它作为近期镇压革命成功的象征。柴科夫斯基的《1812序曲》将1812年没有使用的两首国歌并置，表达了庄严隆重的精神。《上帝保佑沙皇》创作于1834年，它雄壮有力，是用来庆祝胜利的，把它与《马赛进行曲》共同演奏，形成了对比。拿破仑禁止在法国演奏《马赛进行曲》，认为它是"谋反叛乱的召唤"，沙皇政府也这样认为。柴科夫斯基只用了不到一个星期的时间就将这两首曲子拼接在了一起。他本人藐视这部作品，认为它"太喧闹、太嘈杂"，②就像他同样不喜欢基督救世主大教堂一样。这部序曲以其19世纪晚期笨重的爱国主义风格，表现了沙皇俄国昔日的辉煌。就这样，柴科夫斯基这位在同代人中最具世界性，或许也是技艺最精湛的俄罗斯作曲家，创作了一首堪称民族风格典范的历史混成曲。

---

① 科马罗夫，《记忆中的神圣加冕礼》，p. 441—444。

② 波兹南斯基，p. 380；赫尔顿，p. 203—205。

第六章　柴科夫斯基、契诃夫和俄罗斯挽歌

R.巴特利特

银白色，十月似坚果，
早霜如锡，闪闪发光，
契诃夫、柴科夫斯基和列维坦的
秋日的黄昏。

——《冬天临近了》
帕斯捷尔纳克(1943)[1]

这不是第一篇评论柴科夫斯基和安东·契诃夫(Anton Chekhov)关系这一主题的文章。一位是作曲家，另一位是作家，两人彼此钦佩，二者的友谊经常被人们谈论，探索这段关系并作出结论的重要文献甚至可以集成薄薄的目录。1962年，叶夫根尼·巴拉巴诺维奇(Evgenii Balabanovich)出版了专著《契诃夫和柴科夫斯基》

① B·帕斯捷尔纳克(B. Pasternak)，《诗文和诗歌》(*Stikhotvor-eniia i poemy*，L·A·奥泽罗夫[L. A. Ozerov]编辑，Moscow，1965)，p.415。

（Chekhov and Tchaikovsky），1978 年，此书的第三修订版出版发行，[1]此前，其他苏联评论家如 I・A・克列姆廖夫（I. A. Kremlev）和 L・P・格罗莫夫（L. P. Gromov），[2]也就这一主题进行研究并撰写过文章。1985 年，柴科夫斯基的英国传记作者戴维・布朗（David Brown），发表了第一篇关于柴科夫斯基和契诃夫的英语文章，显然，写这篇文章的时候，作者对先前的文献一无所知。[3] 虽然这些文章对帮助我们了解这段短暂却重要的关系发挥了重要作用，但它们同时又皆不尽人意。巴拉巴诺维奇用充分的证据证实，柴科夫斯基和契诃夫的关系的确属实（实际上，他甚至把两人间接接触的详尽细节按时间顺序排列了起来），但对于一些大家更感兴趣的问题，如两人的友谊起初因何而产生，以及这对于作家和作曲家本身的创造力有何意义等方面所做的分析不太成功。在巴拉巴诺维奇研究的前八章里，他探讨了两人生平的来龙去脉，这一部分行文严谨，与他对柴科夫斯基和契诃夫作品共性这一更具挑战性问题的探讨不太相称，他只是在最后两章里才对共性问题做了讨论。巴拉巴诺维奇发现，在美学观点方面，柴科夫斯基和契诃夫有一些共识，他断言，两人作品在风格和主题上有许多共同点，如，交响乐般的现实主义、悲剧性、理想主义、抒情性、对童年的兴趣、简约、感情诚挚、善良、谦虚和强烈的俄罗斯风味，他把这些共同点做了分类。但是，他的陈述充其量只是一种分类，其说服力又被他使徒书般的方式所削弱（如"契诃夫和柴

---

① E・巴拉巴诺维奇（E. Balabanovich），《契诃夫和柴科夫斯基》（*Chekhov i Chaiko-vskii*，Moscow，1978）。

② I・艾格斯（I. Eiges），《契诃娃生活和工作中的音乐》（*Muzyka v zhizni i tvorchestve Chekhova*，Moscow，1953）；I・克列姆廖夫（I. Kremlev），〈契诃夫和音乐〉（"Chekhov i muzyka"），参《苏联音乐》（*Sovetskaia muzyka*），8（1954）；L・格罗莫夫（L. Gromov），〈契诃夫和柴科夫斯基〉（"Chekhov i Chaikovskii"），参《解读契诃夫》（*Chehkovskie chteniia*，Rostov-on-Don，1974）。

③ 戴维・布朗（David Brown），〈柴科夫斯基与契诃夫〉（"Tchaikovsky and Chekhov"），参《斯拉夫和西方音乐：杰拉德・亚伯拉罕论文集》（*Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham*，马尔科姆・哈姆里克・布朗[Malcolm Hamrick Brown]和罗兰・约翰・威利[Roland John Wiley]编辑，Ann Arbor，1985），p. 197—205。

科夫斯基是我们民族的骄傲"之类的话)，成了既没有深度又不专业的苏联式评论。在他的研究中，柴科夫斯基和契诃夫都是圣人般的艺术家、完美品质的典范，离他们复杂真实的人类自我相去甚远。[①]戴维·布朗的文章所包含的生平背景和巴拉巴诺维奇的基本相同，也只是到结尾处才对柴科夫斯基和契诃夫两人互相吸引的原因提出了自己的看法。他认为，作家和作曲家之间的不同点多于相同点，对此他只做了简短的分析，令人失望。布朗认为，柴科夫斯基自省，而契诃夫客观，两人截然不同。契诃夫是一个作家，他有着广泛的性格特征，代表形形色色的人，与之相反，柴科夫斯基是一个高度主观的作曲家，在他的作品里，"除了他自己的创造性特征之外，再没有其他真实的痕迹。"[②]实际上，这种观点的反面也值得讨论。杰拉德·迈克伯尼(Gerald McBurney)在他简短但极富洞察力的文章中写道：

> 柴科夫斯基是最离心的作曲家之一。他的音乐里没有单一的发展路线，也没有追求有机统一的艺术洞察力，对柴科夫斯基来说，任何一种体裁都可能成为多种意图的载体，例如，《第一钢琴协奏曲》和《第二钢琴协奏曲》，尽管旁人一听便知它们是柴科夫斯基的作品，但在表达思想的手法上，却不像出自同一颗大脑。至于交响乐，每一部接下去的交响曲、组曲、交响诗，仿佛都意味着一个新的开始。[③]

契诃夫也同样是离心的，他作品的不纯一性当然并不妨碍他本人创造性人格的持续存在。柴科夫斯基和契诃夫有一个共同特征，即对

---

① 更多三维观点，见唐纳德·雷菲尔德(Donald Rayfield)的传记，《安东·契诃夫的一生》(*Anton Chekhov: A Life*, London，1997)和亚历山大·波兹南斯基(Alexander Poznansky)，《柴科夫斯基内心探索》(*Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, New York，1991)。

② 布朗，《柴科夫斯基与契诃夫》，p. 204。

③ 杰拉德·迈克伯尼(Gerald McBurney)，《理智和伤感》(*Sense and Sentimentality*, BBC逍遥音乐会节目，1993)，p. 19—22。

"一种深奥而又最基本的人性"的界定，对于这一点，布朗和巴拉巴诺维奇一样，竟将最后的分析简化成一种归纳，让人读来有种言之未尽的感觉。因此，本文期冀从不同的视点研究柴科夫斯基和契诃夫的关系，从新的角度审视他们作品的共性，深入研究表面之下的真相。

首先，有必要回顾柴科夫斯基与契诃夫首次接触的背景情况。契诃夫出现在柴科夫斯基的视野里是在1887年4月，他的故事《信》(*The Letter*)在《新时报》(Novoe vremia)的星期日增刊中发表。此时，柴科夫斯基在麦达诺沃(Maidanovo)，即将完成歌剧《女妖》(*The Enchantress*)的管弦乐配器，他的好友尼古拉·卡什金(Nikolai Kashkin)跟他在一起。他们的夜晚是在交谈、二重奏表演或大声朗诵中度过的。据卡什金讲，4月19日晚上，契诃夫的故事给两人留下了非常深刻的印象，他们把故事读了两遍。[①] 事实上，柴科夫斯基被这个故事深深地打动了，以至于第二天在给弟弟莫戴斯特的信中，说及他决定要去更多地了解这个作家。而后，他询问了《新时报》的音乐评论人米哈伊尔·伊万诺夫(Mikhail Ivanov)，得到一本契诃夫上一年出版的首部非消遣性短篇故事集《五颜六色的故事》(*Motley Tales*)。很明显，读了这本故事集之后，他更加钦佩契诃夫了，因为随后他就坐下来给契诃夫写信祝贺，然而这封信显然没有送到收信人手里。[②] 如戴维·布朗所见，柴科夫斯基是一个热心的读者，但他本人谦虚、害羞(实际上，契诃夫也是这样)，回避跟同时代的俄罗斯作家直接接触。[③] 需要强调的是，在读过几个短篇故事之后，柴科夫斯基就决定给这位年轻作家直接写信，这毫无疑问更不寻常。正如我们即将看到的，柴科夫斯基被契诃夫吸引，除了喜欢这些故事不容置疑的魅力之外，肯定还有其他原因。同样不寻常的还有，柴科夫斯

---

① N·卡什金(N. Kashkin)，《回忆P·I·柴科夫斯基》(*Vospominaniia o P. I. Chaikovskom*)，引自A·P·契诃夫(A. P. Chekhov)，《契诃夫全集》(*Polnoe sobranie sochinenii i pisem*，N·F·贝尔什科夫[N. E. Bel'chikov]及其他编辑，Moscow，1960—1974，第6卷)，p. 656。

② 巴拉巴诺维奇，《契诃夫和柴科夫斯基》，p. 64—65。

③ 布朗，《柴科夫斯基与契诃夫》，p. 197—198。

基竟如此欣赏契诃夫的才华，因为当时契诃夫只有27岁，作为严肃小说作家，他的事业才刚刚起步。几年前，契诃夫才从莫斯科大学医学专业毕业，他仍然认为行医才是他的主要职业。而此时，柴科夫斯基47岁，已经是一个功成名就的作曲家，尤其是1884年在彼得堡成功地制作了《叶甫盖尼·奥涅金》之后，他获得了亚历山大三世的官方认可。在国外，作为他本人作品的指挥，他也声名鹊起。1878年，在得到娜杰日达·冯·梅克(Nadezhda von Meck)夫人的资助之后，他辞去了莫斯科音乐学院的教职，全身心地投入作曲事业，此外，19世纪80年代他没有住在莫斯科。这一时期，他的作品产量惊人，包括歌剧、芭蕾舞、管弦乐和室内乐，还有一些歌曲和圣乐。

诚然，到19世纪80年代中期，很多人已经开始认识到契诃夫的才华，但很少有人能像柴科夫斯基这样看到这种才华的无可限量。契诃夫出身于远离首都的社会低层，家世与文学毫无瓜葛。在写作事业初期，为了赚钱赡养贫穷的家庭，他写的都是些极其粗俗的幽默故事或连载小说。只是直到1886年，在他能够在莫斯科萨多瓦娅·库德林斯卡娅大街(Sadovaia Kudrinskaia street)为家人租下一整座房子之后(现在是契诃夫博物馆)，他才开始在故事后面署上真名，把它们卖给《新时代》这样重要的官方报纸。同样，只是从1886年3月开始，在听从了资深作家迪米特里·格里戈罗维奇(Dimitrii Grigorovich)诚挚的恳求之后，契诃夫才开始严肃地对待他的小说创作。结果，他的产量急剧下降。在最多产的1886—1887年，他发表了166篇故事和小品；而1888年，他只发表了9篇。

1887年4月柴科夫斯基对契诃夫的欣赏绝不是主观臆断，而是有据可查，这从几周前(3月26日)他写给尤利娅·什帕任斯卡娅(Iuliia Shpazhinskaia)的信中就可以看出。在这封信里，他同时表达了对托尔斯泰的新作《黑暗的势力》(*The Power of Darkness*)的沮丧和失望，这部戏剧主要是作者进行道德教育的工具。《安娜·卡列尼娜》(*Anna Karenina*)这部巨著完成之后，托尔斯泰陷入精神危机，此时他刚刚从这个阴影中摆脱出来，他的大部分新作不是小说，

相比以往的作品，基本上是明显的说教。柴科夫斯基给什帕任斯卡娅的信表明，作为一个读者，他不但对托尔斯泰文学天赋的神奇特质相当敏感，而且所做的关键性判断精明老练。对柴科夫斯基来说，托尔斯泰是“文学领域有史以来最强大、最渊博的天才”，“无人望其项背”，“他的伟大无懈可击，就像众多山峰中的珠穆朗玛峰（Everest）和道拉吉里峰（Dhaulagiri）那样，无人能与之匹敌”。但他认为，《黑暗的势力》唯一的优点是它的“语言精妙”，具有很高的艺术技巧。[①]

要想理解柴科夫斯基对于契诃夫故事的评价，我们必须知道他不但了解托尔斯泰，而且对于整个俄罗斯文学都具有严肃的热情。例如，1886 年 5 月，柴科夫斯基遇到了波琳·维亚尔多（Pauline Viadot），她是屠格涅夫（Turgenev）一生的挚爱，他们的谈话几乎只围绕着这位 3 年前死于癌症的作家。尤其是当柴科夫斯基听维亚尔多说起她是如何与屠格涅夫合作完成他的晚期小说《辉煌爱情之歌》[②]（*The Song of Triumphant Love*）时，柴科夫斯基被迷住了。1888 年，他开始跟康斯坦丁·罗曼诺夫大公（Grand Duke Konstantin Romanov）（他本人是著名诗人）谈论诗律，他跟大公以前通过信，这表明他对俄罗斯诗歌有详细的了解。尽管他声明自己只是浅涉诗歌，但他对于诗歌创作手法的详尽讨论却令人惊诧。他说，他渴望看到俄罗斯诗歌有更多样的韵律，这说明他对诗句的纯音响特征是多么谙熟。同样有趣的是，柴科夫斯基尤其赞扬了费特（Fet）的诗歌，这正是由于他看到了其中的音乐特质，同时，他又承认，在俄罗斯读者中，费特不如涅克拉索夫（Nekrasov）受欢迎，“涅克拉索夫的创作灵感可以信手拈来。”[③]可以说，柴科夫斯基具有独到、明确的文学品味，它并不总是跟普遍的观点相契合，就像他对契诃夫一开始的反应一样。

---

① 信件引自亚历山德拉·奥尔洛娃（Alexandra Orlova），《柴科夫斯基自画像》（*Tchaikovsky: A Self Portrait*, Oxford, 1990），p. 311—312。

② 见奥尔洛娃，同上，p. 296。

③ 同上，p. 336—339。

柴科夫斯基向康斯坦丁·罗曼诺夫表达的关于诗歌韵律的观点非常有趣,因为这些观点说明在他最初读的契诃夫早期的故事里最吸引他的可能是什么,那就是,故事的音乐性。收在《五颜六色的故事》中的小说反映了这本书的题目,因为它们包括各种各样的故事,既有对契诃夫创作初期作为纯粹的喜剧作家的回顾,又有对他未来更加成熟、更具挽歌风格的展望。例如,《牡蛎》(*Oysters*)(1884)和《孩子们》(*Kids*)(1886)轻松幽默,而《猎人》(*The Huntsman*)(1885)和《苦恼》(*Misery*)(1886)等作品在主题和结构上则更严肃,甚至伤感,两种风格放在一起,正好相抵。1887 年 4 月深深打动柴科夫斯基的小说《信》,则介于两个极端之间,既尖锐又十分好笑。正如戴维·布朗概括的,"它讲的是一个卑微执事的故事。执事从小在严格的行为规范教育下长大,他发现自己的儿子没有按照这些规范生活,就请自命不凡的神职专家代写一封严厉的斥责信。一个贫穷、不甚完美的神父劝他不要寄这封信,他建议执事应该原谅他的儿子。最后,这位父亲决定寄出这封信,不过加上了一段闲谈式的、直率的附言,彻底消除了这个劝诫可能起到的作用。"[①]这个故事是契诃夫式讽刺的杰作,因为它暗指,与正直、专横的费多尔神父(Father Fëdor)相比,放荡、酗酒的阿纳斯塔西神父(Father Anastasii)最终更是基督教慈善和宽恕的典范,让这位优柔寡断的执事处于中间的位置。契诃夫从小受异常苛刻的正教(Orthodox)思想管教,尽管当时已经在很大程度上摒弃了宗教信仰,但他仍然相信,"宗教传统和宗教经验对文明的传承意义重大",[②]而且,在一个人的一生中,对某件事情有信仰很重要。他小说中的很多人物都是神父,但都具有典型的人性弱点,而不是基督教信仰的代表,这是契诃夫典型的颠覆性手法。《信》的主题是刻画人性弱点,它能很好地证明这一点。

---

① 布朗,《柴科夫斯基与契诃夫》,p. 198—199。

② 西蒙·卡林斯基(Simon Karlinsky),《文质彬彬的破坏分子》("The Gentle Subversive"),见《安东·契诃夫的人生和思想》(*Anton Chekhov's Life and Thought*, Berkeley, 1973),p. 13。

布朗认为，这个故事之所以吸引柴科夫斯基，是因为它简洁并包含"诸多人类共鸣"，[①]而巴拉巴诺维奇则认为是故事的逼真和叙事的简洁，以及契诃夫的热情和怜悯之心打动了柴科夫斯基。[②] 当然，这些特点都言之有据，除此之外，还有契诃夫非凡的才能，他能把来自各行各业的人物塑造得如此贴切。当然，柴科夫斯基对于《信》的兴趣，绝非仅仅由于尖锐幽默的故事内容，还在于它的形式。对于柴科夫斯基被《信》所吸引，唐纳德·雷菲尔德（Donald Rayfield）有如下简短评论，他说，音乐家们"最能敏锐地感受到契诃夫散文在其节奏和奏鸣曲式的结构中的音乐特质，即，在最重要的部分展开之后，结尾重述开头。"[③] 1943 年，在一篇关于柴科夫斯基的文章中，肖斯塔科维奇第一个认识到契诃夫的作品带有奏鸣曲的形式[④]（此处，雷菲尔德脑子里想的一定是"奏鸣曲形式"，而不是"奏鸣曲"，这是一个重要的差别）。正是在创作《信》的时候，契诃夫的这种结构原则开始成型。在故事的开头，阿纳斯塔西神父和费多尔神父是死对头，就像两个截然不同的调性。在这个故事中，契诃夫仿佛在探求，在苛刻的循规蹈矩的生活和毫无规矩章法的堕落生活之间，可能存在一种中间道路。这种对极端之间灰色地带的探索，是契诃夫作品永久的主题，他的笔记本里经常重复的一句话就概括了这一点，"在'存在上帝'和'没有上帝'这两种说法之间，存在着一片广袤的领域，一个真正的圣人，步履艰难，穿越其间。但俄国人对这两个极端通常只知其一；对这两个极端之间是什么，他们根本不感兴趣，而且一般说来，他们对此一无所知或者知之甚少。"[⑤]

---

① 布朗，《柴科夫斯基与契诃夫》，p. 198。

② 巴拉巴诺维奇，《契诃夫和柴科夫斯基》，p. 64。

③ 同上，p. 156。

④ D·D·肖斯塔科维奇（D. D. Shostakovich），〈认识柴科夫斯基〉（"Mysli o Chaikovskom"），《艺术文学》（*Literatura i iskusstvo*），1943 年 6 月 5 日。更多细节，见拙作〈肖斯塔科维奇和契诃夫〉（"Shostakovich and Chekhov"），见《情境中的肖斯塔科维奇》（*Shostakovich in Context*，R·巴特利特[R. Bartlett]编辑，Oxford，2000）。

⑤ 引自卡林斯基，《文质彬彬的破坏分子》，p. 13。

《信》的核心发展是费多尔神父和执事谈论他儿子的对话，回应了他们先前关于阿纳斯塔西神父缺点的谈话，此时，阿纳斯塔西神父本人暂时退后，成为背景，费多尔神父的观点占支配地位。故事的结尾照应了开头，因为阿纳斯塔西神父重新出现，敦促执事不要把这封言辞刻薄的信寄给儿子，从而恢复了平衡，而同时他自己也终于开始喝起伏特加，这是他整个晚上都在渴望的事。这样的结果是一个凌乱但更有趣味的合成体，它最终的结尾在一定程度上消除了故事开头引入的令人不安的紧张气氛，尽管不甚令人满意，却可以让读者去进一步深思以前发生过什么事情。这个故事例证了契诃夫的信念：他认为，艺术家的工作不是提供答案和解决方法，而是提出恰当的问题。

契诃夫和柴科夫斯基见过两次面，分别在1888和1889年，第一次是在彼得堡，第二次在莫斯科。1888年12月，契诃夫到首都参观游览，经双方共同的熟人介绍，首先认识了莫戴斯特·柴科夫斯基。这次见面中，契诃夫读了他的故事《精神崩溃》(*A Nervous Breakdown*)(他的肺结核使他几乎失声)的一部分。莫戴斯特也是契诃夫小说热烈的仰慕者，后来，他逐渐与作家非常熟识；实际上，他经常在他的哥哥和契诃夫之间充当信使。几天之后的12月12日，契诃夫终于见到了柴科夫斯基本人(当时他到圣彼得堡，住在弟弟家)，他告诉作曲家，自己非常崇拜他的音乐。柴科夫斯基也亲自告诉契诃夫，他是多么喜爱他的故事。[①] 在以后的几个月里，他把契诃夫推荐给尤利娅·什帕任斯卡娅，并大胆(而且非常正确)地宣布，他是俄罗斯文学“未来的栋梁”，尽管作家大部分的小说杰作尚未出炉。[②]

与柴科夫斯基的会面给契诃夫留下了深刻的印象，使他产生了将下一部故事集献给作曲家的念头。1889年10月，他写信给柴科夫斯基，以一种典型自贬的方式，将这部集子描述成“像秋天一样单

---

① 见巴拉巴诺维奇，《契诃夫和柴科夫斯基》，p. 89—90。

② 同上，p. 97。

调乏味”，[①]询问柴科夫斯基是否同意这次献赠。契诃夫以前只把自己的小说集献给某人一次（作家格里戈罗维奇，1886 年曾给他写过一封著名的信），所以此次献书对柴科夫斯基有重大意义。事实上，柴科夫斯基认为这是一个极大的荣誉，他深受感动，突然决定到契诃夫莫斯科的家中（他仍旧住在萨多瓦娅·库德林斯卡娅大街）造访他，亲自表示感谢。就是在这次会面期间，柴科夫斯基和契诃夫商量以莱蒙托夫（Lermontov）的小说《当代英雄》（*A Hero of Our Time*）中“贝拉”（Bela）的故事为基础，合作一部歌剧（一部有影响力但与生活密切相关的戏剧）。第二天，契诃夫就把这个计划通知了苏沃林，说他热爱柴科夫斯基的音乐，特别是《叶甫盖尼·奥涅金》。从《当代英雄》中选取一个故事，这个想法很具吸引力，因为这部小说是在普希金作品强大持久的影响下创作的，[②]莱蒙托夫有意给他的主人公取名为皮却林（Pechorin），跟奥涅金一样，这也是西伯利亚一条河的名字。契诃夫和柴科夫斯基都很崇拜莱蒙托夫的散文，而且两人最近都去过这个故事的背景地——高加索（Caucasus），但令人遗憾的是，这部歌剧最终没能成型。如戴维·布朗所言，柴科夫斯基总是“偶然想到一些主题，但它们只是短暂地燃起他的兴趣，然后就不见了。”[③]于是，他很快就转而开始与他弟弟合作《黑桃皇后》。

柴科夫斯基来访时，契诃夫送给他一本再版的最新故事集《短篇小说集》（*Stories*），带有题字，是那一年早些时候出版的。书里收录了他 1886 至 1889 年间所写的最精彩的 11 个故事，其中几个因为结构充满韵律和音乐的感觉而颇有名气。契诃夫懂得用音乐的方式来组织安排他的故事，从他说他的小说《财宝》（*Fortune*）（1887）是一部“准交响曲”这一点上就可以说明问题。唐纳德·雷菲尔德称，这个抒情故事是契诃夫“第一首关于草原图景的散文诗”，[④]发表时间比

---

① 布朗，《柴科夫斯基与契诃夫》，p. 199。

② 巴拉巴诺维奇，《契诃夫和柴科夫斯基》，p. 101—104。

③ 布朗，《柴科夫斯基与契诃夫》，p. 201。

④ 雷菲尔德，《安东·契诃夫的一生》，p. 155。

《信》(也发表在《新时报》上)晚几个月,是契诃夫过渡期的另一篇尤为杰出的作品。故事发生在黄昏时的草原上,羊群在打盹儿,让人唤起无边的遐想。在某些方面,它沿袭了《信》的模式,也引入了三个截然不同的人物——一个年轻的牧羊人,仰面躺着,凝望星空;另外一个牧羊人年长许多,趴在地上;一个过路的监察官跳下马,跟他们借火点烟斗。他们围绕着幸福谈起话来。老牧羊人一门心思想着周围地带藏着的一批财宝,他一直坚信,找到这批财宝,就找到了人类幸福,但别人问他如果找到这批财宝,他将用来做什么,他却回答不上来。监察官来自社会上层,受过优良的教育,他引出藏宝的话题之后,却站在那儿,面无表情,不说话,只是如同周围自然界发出的各种声响那样,不时打断老牧羊人的独白。他的缄默表明,他怀疑找到宝藏就能确保幸福。远处一个矿井发出不祥的声音在草原上回荡,仿佛附和着这种观点。年轻的牧羊人在监察官骑上马疾驰而去之前一直保持沉默,他认为寻找宝藏既不必要又不可思议,觉得人类幸福难以捉摸。故事的结尾像开头一样沉寂无声,两个牧羊人站在各自羊群边上,陷入了沉思。契诃夫把他的故事比作交响乐,他可能想通过对比(故事中,外部的静止和人物内部的思想活动形成对比)、并置,以及声音和形象的节奏性重复的手法,展开对幸福意义的阐释。

从一定程度上,《财宝》可以被看做是他第一部代表作《草原》(*The Steppe*)的序曲,《草原》也收在《短篇小说集》中。1888 年 3 月,《草原》发表在颇具声望的文学杂志《北导报》(Severnyi Vestnik)上,标志着契诃夫作为严肃作家的开始,获得普希金奖金进一步巩固了他在俄国文学界的地位。1888 年 5 月 31 日,柴科夫斯基和莫戴斯特已经开始互相朗读《草原》了,莫戴斯特正往南方去,在莫斯科郊外佛洛罗夫斯克(Frolovskoe)的哥哥家过夜。[1]《草原》是当时契诃夫作品中最具音乐性的散文,是以奏鸣曲形式写就的小说典范。契诃夫风格传统研究作家 P・比兹利(P. Bitsilli)第一个揭示了它特殊

---

① 巴拉巴诺维奇,《契诃夫和柴科夫斯基》,p. 85。

的节奏是如何创造的："通过改变主题——这个词表示的几乎是它在音乐上的意义——并且通过改变速度与和声。"[①]如比兹利所揭示的，这个故事包括一种"形象变化。故事暗示它在结构方面，接近于纯粹音乐式的主部主题和副部主题的展开，补充主题作为框架。形象象征、描述词、动作暗示、声音和颜色勾勒出两个完整的形象，跟音乐上旋律、和弦、和声、调性和速度的反复相一致。"[②]比兹利确认，在《草原》里，有一种基础性的三分式主题结构，基本包括"陈述"、"应答"和"结论"，但是并没有从推论得出显而易见的结论就停滞不前了，这一点跟奏鸣曲的结构相似。《草原》讲的是一个年轻人走向新生活的故事，动身上路本身意味着旧生活的死亡，这提供了基本的矛盾，而如比兹利指出的，故事的主体还以无数发散的方式，展开生命和死亡这两个相反的主题。例如，草原贫瘠、空旷、平坦，单调乏味，而男孩很孤独，他的旅伴是一个自大冷漠的神父，还有很多毫无意义的暴力事件，这些都隐喻、平实地象征着死亡。相反，生命被草原频繁的美景和壮丽所召唤，某些瞬间的描述，让故事中的人物感到他们处于社会之中，没有被排除在外，他们是在积极地参与社会生活，而不是消极地退后。在逐渐建立起危机之后（此刻是一场暴风雨），他们到达了旅途的目的地，危机得到解决，也标志着少年新生活的正式开始。然而，在随后结局的一幕里，出现了多种场景，照应了故事含混不清的开头中对死亡幽灵阴森逼近的描述。旅行者们出发不久，经过一片墓地，男孩回忆起祖母去世的时候，人们在她的眼睛上放了两个 5 戈比的铜板。故事结尾时，他的旅伴给了他 10 戈比；当他意识到再也不能活着见到老神父时，内心充满忧伤，他叔叔说话的声音意味着屋子里有一具死尸。故事结尾，一条红色的狗在狂吠，通过这个形象，作者呼应了故事开头男孩穿的红衬衫。因此，我们既能从纸

---

① P·比兹利（P. Bitsilli），《契诃夫的艺术：文体分析》（*Chekhov's Art: A Stylistic Analysis*，T·W·克莱曼［T. W. Clyman］和 E·J·克鲁兹［E. J. Cruise］翻译，Ann Arbor，1983），p. 87。

② 同上，p. 101。

面上看到这两个对立主题的碰撞和重现，又能看到以一种截然不同的方式所表达的含义。作者没有直说任何东西，但通过多种联想，读者在头脑中建立了详尽的主题结构。

契诃夫献给柴科夫斯基的小说集《忧郁的人》(*Gloomy People*)，1890年3月出版，收录了他从1887到1889年间写的十个故事，据作者自述，他很是花了一番心血。这部作品集包括几个有意使结构具有节奏性的故事，契诃夫仿佛是想通过它们展现柴科夫斯基音乐对他创作手法的影响。这段时期，柴科夫斯基不在国内，去了意大利。契诃夫在给莫戴斯特的一封信中写道：

> 很久以来，我一直鲁莽地渴望能献给(彼得·伊里奇)点儿什么。我想，这次微薄的献赠，只能部分、微弱地表达我这样一个小文人对他这位极具才华的大师崇高、极度的敬意，由于我不具备任何音乐天赋，所以不能让这种敬意跃然纸上。[1]

莫戴斯特把契诃夫的这段话传达给了远在佛罗伦萨的柴科夫斯基，柴科夫斯基大为感动(“你想象不到，契诃夫的话让我多么的高兴”)，他甚至承诺，写完《黑桃皇后》后，他一定亲自给作家写信。契诃夫这时已经出发去了西伯利亚，从4月到12月，他一直不在莫斯科。但在1891年末写给契诃夫的最后一封信里，柴科夫斯基还在一直感谢他。非常有趣的是，柴科夫斯基也同样感到，自己无法用语言表达对契诃夫小说的钦佩之情，就像契诃夫不能明确地说出他究竟为什么那么喜欢柴科夫斯基的音乐。

> 我一直想给您写一封长信，甚至试图解释您的才华中，究竟是哪些特质这样吸引我，令我着迷。可是我没有这个时间——而且，最重要的是，我也不知道答案。想要一个音乐家用语言表

① 引自巴拉巴诺维奇，《契诃夫和柴科夫斯基》，p. 118。

> 达他对这种或那种艺术现象的感受，这确实很难。①

契诃夫1890年给莫戴斯特的信中，就已经开始承认他对柴科夫斯基深深的敬畏之情，他说，他愿意像一个仪仗兵一样，日日夜夜守卫在作曲家的门前。他还说，他认为柴科夫斯基是当今俄罗斯艺术界第二位伟人，仅次于托尔斯泰。前文引用过柴科夫斯基给尤利娅·什帕任斯卡娅的信，其中表达了柴科夫斯基对托尔斯泰的看法，如果前后对照一下，就会发现这是多么有趣。

《忧郁的人》中有两则故事在音乐气质方面特别突出。一则是《渴睡》(*Sleepy*)，初次发表于1888年，讲了一个13岁的育婴女仆，是怎样因为过度劳累而精疲力竭，从而杀死了她照看的婴儿，最后却睡着了。实际上，这个故事当时引起了极度关注和诸多批评。例如，格列布·斯特鲁韦(Gleb Struve)说，"如果仔细分析，很容易就可以把《渴睡》划分成几个乐段"，拟人化的物体起到"音乐叠句"的作用。他认为，从早晨婴儿被喂饱之后到第二天晚上她回来在夜间照看婴儿，作者对于瓦尔卡(Varka)活动的描述，也是按照音乐形式来组织的，在口头断奏顺序的帮助下，对瓦尔卡单调沉闷、疲惫不堪的一天的叙述进入发展、高潮阶段，整个过程被划分成一系列简洁、现实性的描述。"②同时，H·彼得·斯托厄尔(H. Peter Stowell)的论述极具说服力，他说这个故事是一首

> 赋格曲，它的主题有严密的统一性，对位的现实、时间和空间层面并置，符合对位法，感性体验的重叠片段密集……这个故事可划分为六部分的赋格结构，包括：主题、答题、对题、插部和

---

① 引自巴拉巴诺维奇，《契诃夫和柴科夫斯基》，p. 120。

② G·斯特鲁韦(G. Struve)，〈关于契诃夫的技巧：一则故事的剖析〉("On Chekhov's Craftsmanship: The Anatomy of a Story")(1961)，于《安东·契诃夫短篇小说》(*Anton Chekhov's Short Stories*，拉尔夫·马特劳[Ralph Matlaw]编辑，New York，1979)中再刊，p. 330，332。

密接和应。[1]

《神经紧张》(*An Attack of Nerves*)讲的是一个年轻学生在第一次光顾妓院之后,陷入精神崩溃的故事,也具音乐性,但方式不同。P·比兹利认为,构成契诃夫作品音乐性的主要元素是节奏。他界定说,契诃夫散文的节奏,来自于句子中简练和延长的从句的和谐搭配,就《神经紧张》而言,他描述了典型的契诃夫特色如何"将短小、简练的从句串起来,成为更复杂多变的句法结构。"[2]他把文章开头的一部分用图解法整理出来作为例子:

空气中弥漫着雪的味道,
雪在脚下轻柔地嘎吱作响,
地上、房顶上、树上、路边的长椅上——
到处都柔软、洁白、清新,
这让建筑物看起来也和前天不一样了,
路灯愈发明亮,
空气清澈透明,
马车的声响更轻快,
在这清新、柔和、寒冷的空气中,
人的灵魂深处,油然生出
这洁白、清新、松软的雪一般的感觉。[3]

实际上,这一段在这个故事复杂的象征结构上起着重要的作用,马雷娜·森德罗维奇(Marena Senderovich)详细地进行了分析,她得出

① H·彼得·斯托厄尔(H. Peter Stowell),《契诃夫的散文赋格曲:〈渴睡〉》("Chekhov's Prose Fugue:'Sleepy'"),《俄国文学三季刊》(*Russian Literature Triquarterly*),第11期(1975),p. 435—442。

② 比兹利,《契诃夫的艺术:文体分析》,p. 76。

③ 契诃夫,《契诃夫全集》,第7卷,p. 200。

结论：契诃夫小说的节奏是在主题层面上创建的。①

契诃夫散文对柴科夫斯基触动最深的是它的音乐特质，在这点上，他尤其赞赏《古谢夫》（*Gusev*），《古谢夫》1890 年 10 月发表在《新时报》上。另一位俄国作曲家肖斯塔科维奇（Shostakovich）认为，这个故事是"整个俄罗斯文学中最具音乐性的一篇散文"（而且他自己甚至想给这个故事创作音乐），②这当然绝非偶然。肖斯塔科维奇去世的那天晚上，让妻子读给他听的就是这篇《古谢夫》。③ 因为柴科夫斯基在他的信里很少提及契诃夫，而且即便提及，时间间隔也很长，所以，当柴科夫斯基由衷地对莫戴斯特感叹说他认为《古谢夫》"可爱"时，这种感叹就更有力地证明了这一点。

这则故事不同寻常，极富诗意，它的语言尤其寓于节奏感。契诃夫写这个故事的灵感，来自于 1890 年他由西伯利亚（Siberia）取海路回家的旅途。这是一个寓言故事，表达了自然界对人类的冷漠和无情（是对屠格涅夫重复主题的轻微回响），讲的是俄国农民士兵古谢夫，在远东地区执行完任务后，乘船回家途中死亡的故事。故事的结尾，按照海葬的规矩，给古谢夫举行海葬。当他的尸体缓缓地沉入海底时，遭到了鲨鱼的攻击，整个场景与大海公正、超然、美丽的背景形成反差，这种奇思妙想，达到了非凡的抒情效果。肯尼思·兰茨（Kenneth Lantz）指出，这个故事建立"在一系列的对立之上，在情节上没有什么事件发生，但这些对立相互更替，创造了一种动感。"④例如，古谢夫与同屋的帕维尔·伊万内

---

① P·德布赖采尼（P. Debreczeny）和 T·埃克曼（T. Eekman）编辑，《契诃夫的写作艺术：批判性随笔集》（*Chekhov's Art of Writing: A Collection of Critical Essays, Columbus*, 1977, p.11－26）中，马雷娜·森德罗维奇（Marena Senderovich），《契诃夫小说〈神经紧张〉的象征性结构》（"The Symbolic Structure of Chekhov's Story 'An Attack of Nerves'"）。

② 见伊利莎白·威尔森（Elizabeth Wilson），《回忆肖斯塔科维奇的一生》（*Shostakovich: A Life Remembered*, London, 1994）, p. 170。

③ 与伊琳娜·安东诺夫娜·肖斯塔科维奇（Irina Antonovna Shostakovich）的谈话，莫斯科，1996 年 6 月。

④ 肯尼思·兰茨（Kenneth Lantz），〈契诃夫的"古谢夫"研究〉（"Chekhov's 'Gusev': A Study"），见《短篇小说研究》（*Studies in Short Fictions*, 15[1978]），p. 57。

奇(Pavel Ivanich)形成反差。两个人都病入膏肓,跟古谢夫不同,帕维尔·伊万内奇是个知识分子,充满抗争,而古谢夫则温顺地接受命运。昼与夜交替,现实与梦想转换,死亡与生命更迭,一切都是那么有规律,与船在海面上行进中的起伏相吻合。

毫无疑问,柴科夫斯基读《古谢夫》时候的感受,与肖斯塔科维奇的感受相似。实际上,肖斯塔科维奇可能是第一个在柴科夫斯基和契诃夫的创造性世界中找到相似之处的人,1923 年他在给塔吉亚娜·格利文科(Tatiana Glivenko)的信里提到这点。[①] 这位年仅 17 岁的音乐家可谓不同凡响,他轻松自信地指出,作家和作曲家(当时他可能并不了解他们)互相钦佩对方的作品,并且他们的创造性世界充满共性。肖斯塔科维奇发现,他欣赏托尔斯泰和塔涅夫作品的形式,但对作品内容感到失望,而对于契诃夫和柴科夫斯基的作品,他认为,在内容和形式上都"恰到好处"。为了保证在他的故事中,内容、形式和声音协同作战,契诃夫确实下了很大功夫。据他的同代人 M·奇列诺夫教授(Professor M. Chlenov)回忆,有一次,契诃夫说他的每一篇小说"都应该不仅靠内容而且靠形式产生效果,并且不应该只是在传达一种观点,还应该传达一种声音,创造一种鲜明的听觉印象。"[②]柴科夫斯基当然能辨别出契诃夫手法中最微妙的细节。1887 年,契诃夫写了《邮件》(*The Post*),收录在献给他的小说集里,柴科夫斯基在他的那篇故事里,在那行融入节奏、拟声的语句"大铃对小铃发出叮当声,小铃热情地回应"上做了标记。[③] 同时,契诃夫对柴科夫斯基作品在形式和内容上相同的和谐也大加赞赏。契诃夫特别喜欢《叶甫盖尼·奥涅金》写信的那个场面,这部歌剧他在莫斯科一定看过很多遍。[④] 写信的场面构成了整部作品的核心(它写在

---

① 1923 年 11 月 29 日的信件,《索思比伦敦目录:精致的音乐印刷稿和手稿,包括曼海姆收藏》(*Sotheby's London Catalogue: Fine Printed and Manuscript Music, including the Mannheim Collection*,1991 年 12 月 6 日),p. 151。

② 巴拉巴诺维奇,《契诃夫和柴科夫斯基》,p. 149。

③ 契诃夫,《契诃夫全集》,第 6 卷,p. 335。

④ 巴拉巴诺维奇,《契诃夫和柴科夫斯基》,p. 108。

最前面），是众多"声乐交响诗中的一首，生动地刻画了人物的心理，表达了他们个人的情感经历"，如以赛亚·伯林（Isaiah Berlin）指出的，在契诃夫的作品中，①从一定程度上都能找到与柴科夫斯基音乐相当的描述。杰拉德·麦克伯尼描述了在这个场景中柴科夫斯基的音乐跟这一部分的文本描写是多么匹配：

> 他从（塔吉亚娜）（Tatiana）读的柔情蜜意的话语开始，用相同的套话和自作多情的词汇，一行行地加深它们的含义，赋予它们惊人的力量和共鸣。他带着我们笑完了又哭，迫使我们认识到，我们起初认为是愚蠢可笑、多愁善感的经历的内部，实际上蕴含着相当大程度悲剧的种子。②

在1943年发表的一篇关于柴科夫斯基的文章中，肖斯塔科维奇又将作曲家和契诃夫联系在了一起，文中他就柴科夫斯基"对上个世纪末俄罗斯没落时期挽歌式的赞颂与契诃夫和列维坦（Levitan）很相似"这一"大家普遍坚信的想法"提出了质疑：

> 这一观点不仅对柴科夫斯基不公平，对契诃夫和列维坦也一样。他们的作品高度地赞颂生命。尽管这三位艺术家确实有相似之处，如，他们对俄罗斯人本性伤感的看法、他们亲切、动情的抒情性，还有，最重要的是，他们对世界极大的关注。虽然他们的作品在外部形式上受到限制，但在这种表象下面，永远有激情的血液在流淌。③

---

① 以赛亚·伯林（Isaiah Berlin），〈柴科夫斯基、普希金和奥涅金〉（"Tchaikovsy, Pushkin and Onegin"），《音乐时代》（*Musical Times*，121期[1980]），p. 165。

② G·迈克伯尼，《理智和伤感》，p. 20—21。

③ 引自《迪米特里·肖斯塔科维奇关于他本人和他的时代》（*Dmitry Shostakovich About Himself and His Times*），L·格里戈耶[L. Grigor'ev]和Y·普拉捷克[Y. Platek]编辑，A·和N·罗克斯巴勒[A. and N. Roxburgh]翻译，Moscow，1981），p. 105。

如西蒙·卡尔林斯基(Simon Karlinsky)所言,有人认为柴科夫斯基是音乐的契诃夫,这种观点有“明显的表面性”,这是因为,“在很多俄国人的头脑中,这两位艺术家的艺术都被忧郁的气氛所包围”,但这丝毫不能减弱帕斯捷尔纳克那首诗《冬天临近》(Winter is Approaching)(本文开头引用)最后几行的美妙,他把契诃夫、柴科夫斯基和列维坦排在了一起。帕斯捷尔纳克关于秋天的诗歌创作于1943年,最后几行很可能是受了肖斯塔科维奇几年前写的关于柴科夫斯基的文章的启发。

契诃夫可能的确把《忧郁的人》这本小说集献给了柴科夫斯基,但是,如他1889年给普列谢耶夫那封尽人皆知的信所披露的,他作品中忧郁的主题本身不是目的,而是永远为目的服务的手段;正是现实与理想之间令人痛苦的差距,造就了契诃夫对人生伤感的认识:

> 我的目标……是按照生活本来的面目去描画它,去揭示这种生活和理想生活的差距有多大。我跟所有人一样,不知道这种理想生活究竟是什么。我们都知道不诚实的行为是什么,但有谁曾经仰视过荣誉的真正面目?我会坚持最贴近心底的真相,这一点曾经由强者和智者检验过。这种真相才是人类绝对的自由,是摒弃了压迫、歧视、无知、激情等一切的自由。[①]

契诃夫信奉存在主义,对生活中所有的偶发事件永远保持敏感,避免将任何形式的意识形态强加给读者,但在《带狗的女人》(*The Lady with a Little Dog*)中,古罗夫(Gurov)的话恰到好处地概括了存在于他作品核心的一种感情:“仔细考虑一下,我们就会发现,除去我们在忘却了生活的更高目标和自己的人性尊严时的所想和所为,从本

---

① 安东·契诃夫,《关于短篇小说、戏剧和其他文学话题的信件》(*Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics*,路易斯·S·弗里德兰[Louis. S. Fiedland]编辑,New York,1924),p. 60。

质上来说，这个世界上任何一件事情都是美丽的。"[①]

跟柴科夫斯基一样，契诃夫也在探索人生中令人痛苦的不和谐，引导我们由熟悉的领域进入陌生的世界。对柴科夫斯基而言，这可能意味着把一种表面上多愁善感的旋律，转变成一种更复杂的东西，而对契诃夫而言，它需要把世界的荒谬性展现给读者，在这个世界上，一个放荡、酗酒的神父，与他虔诚的修道院院长相比，是一个更真实的基督徒(契诃夫是柴科夫斯基下一代的人，他更是一个现代主义者)。肖斯塔科维奇对契诃夫小说和柴科夫斯基音乐中哀婉的本质了然于心，他下结论说，他们"对悲剧的理解"是相同的，他在柴科夫斯基的《第六交响曲》和契诃夫的《黑衣教士》(*The Black Monk*)("顺便提一下，它是俄罗斯文学中最具音乐性的作品之一，几乎是用奏鸣曲的形式写成的")之间，找到了相似性。[②] 对柴科夫斯基的作品有悲观主义色彩这一错误观点，肖斯塔科维奇提出了质疑，他对柴科夫斯基音乐中悲剧本质的认识，能够帮助我们理解契诃夫作品的悲剧色彩是如何呈现的。

> 这种误解源自于，某些当代研究者，如革命前的大多数评论家和音乐学家，混淆了悲观主义和生动的悲剧感这两个概念。在世界艺术的历史长河中，没有任何东西能比希腊悲剧更好地表达了人类对这个世界的悲剧性观念。但是，从来没有人想过要去指责它们是悲观主义。柴科夫斯基对人类生活的悲剧性和冲突性发展有相同的悲剧感。凭借一个真正哲学家的敏锐和一个伟大艺术家的直觉，他领悟到世界发展及人和人类命运的辩证路径。但柴科夫斯基的作品并没有宿命论和沮丧的印记。他最悲剧的作品也因蕴含其中的抗争精神及战胜那些隐秘无形力量的渴望而截然不同。[③]

---

① 契诃夫，《契诃夫全集》，第10卷，p. 134。

② 肖斯塔科维奇，《情境中的肖斯塔科维奇》，p. 105。

③ 同上。

肖斯塔科维奇认为,《第六交响曲》的"主导性思想不是顺从,而是征服悲剧命运的决心。"在这部交响曲中,对立原则始终是作品创作计划的一部分,这一原则比在其他任何作品中都更鲜明,其力度极限与主题极限相匹配。柴科夫斯基在一则笔记中描述了这种对立:

> 以下是交响曲《生命》(*Life*)计划的要素!第一乐章——总体上感情冲动、充满信心、渴望活力。必须要短(终曲死亡——崩溃的结果)。第二乐章爱情;第三乐章失望;第四乐章以死亡结束(也要短)。[①]

契诃夫的《黑衣教士》(碰巧包括一句引自《叶甫盖尼·奥涅金》的话)也是对生命和死亡的思考,故事的每一个层面都体现了对立和悖论的原则,如肖斯塔科维奇所言,它的结构看起来的确跟奏鸣曲的结构相似。[②] 奇怪的是,故事情节的安排也是如此。它的一号男主角科夫林(Kovrin),尽管已经精疲力竭,但在一位神秘的黑衣教士的启发下,决心定要献身工作。他爱上了自己监护人的女儿塔尼娅(Tania),他们结了婚。然而,当她试图治好他的幻觉时,他的人生开始崩溃。离开塔尼娅之后,科夫林染上了肺结核,死掉了。故事中含混不清的地方比比皆是,让人很难完全赞同肖斯塔科维奇的观点,他认为,从悲剧的角度看,这个故事在每个方面都是《第六交响曲》在文学上的对应;但其实这是不可能的,例如,没有任何一个人物完全吻合。尽管如此,这个故事总的来说还是象征了契诃夫悲剧随意、愚蠢

---

① 波兹南斯基,《柴科夫斯基内心探索》,p. 558。

② 更多细节,见A·瓦赫特尔(A. Wachtel)编辑的《俄罗斯音乐、文学和社会的交叉和互换》(*Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature and Society*, Northwestern University Press, 1998)中,本人文章《契诃夫〈黑衣教士〉中的奏鸣曲形式》("Sonata Form in Chekhov's 'The Black Monk'")。亦见《俄罗斯短篇小说的结构、风格和解读》(*Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story*, New Hawen and London, 1982)中,L·M·图尔(L. M. Toole)对《黑衣教士》结构原则复杂性的讨论(p. 161—179)。

滑稽的特点：在现实中，黑衣教士的幻觉启发科夫林对生命要充满热情，而实际上，这热情是死亡的信使；作为一个人，他发疯时远比“治愈”时更具吸引力；他的监护人（著名的园艺家佩索茨基）（Pesotsky）精心地照料他的植物和树木，而后又同样精心地扭曲它们；他的未婚妻塔尼娅在接受他的求婚时，看起来像苍老了 10 岁，凡此种种。

尽管很难说出柴科夫斯基和契诃夫各自的创造性对彼此有多深的影响，但是他们的作品之间的确有明显的关联，这种关联超越了双方相互的喜爱、相似的性格，和生活年代上的接近。这两位 19 世纪伟大的挽歌创作者好像本能地感觉到，他们的作品在主题和技巧方面有一种根本的艺术可比性。柴科夫斯基跟契诃夫作品关系的故事，既有趣又有意义，对我们揭开作曲家人生和作品中的一些秘密，可能还具有潜在的价值；但这还有待于进一步的详细研究。

第七章　柴科夫斯基和俄罗斯的“白银时代”

A.克利莫维茨基

3年前，全世界庆祝柴科夫斯基诞辰150周年，而今天的周年庆典，已经迅速地“赶上”了那一次。两次重要性如此不同的纪念活动，却不约而同地如此相似，这仿佛象征了柴科夫斯基，无论是作为一个普通人，还是一个作曲家，他的命运都充满了戏剧性特点。令人费解的甚至还不止这些：这些“全面的”纪念活动的内容和规模非常接近，其中蕴藏着某种不祥的神秘色彩，着实令人震惊，它不幸地揭示了生命与死亡是密不可分的，而柴科夫斯基及他的艺术与这一密不可分的关系有着痛苦的关联，并且这种关联本身也转化成了一种模棱两可的隐喻，表达了他的一生及其艺术遗产的历史命运。

柴科夫斯基逝世距今已有100年，而这100年几乎跨越了整个20世纪！我想说，今天的我们比他的同时代人更接近这位伟大的作曲家；跟他们不同的是，我们了解这100年间发生的所有事件和它包含的所有内容，历史经验让我们更加接近柴科夫斯基。他的音乐最感动我们的不是它绝对的简单朴素，对于他的音乐，我们会欣然接受一种更复杂的领悟，把它看成是历史过程中自显的现象，而且永远都会带来新意。让我们利用这个优势，在我们的世纪即将结束时，创作出一幅柴科夫斯基“新画像”。

本文试图勾画出那幅新画像的某些特点，其中最基本、最主要的应当从俄罗斯的“白银时代”（Silver Age）去发掘。这是与柴科夫斯基相关的最重要的文化和历史悖论之一，只有在了解它之后，我们才能完全理解这一发现的重要性：不管他的音乐以及音乐的传播在社会文化领域有多深和多远，其艺术遗产的命运中，已经有了一些戏剧性的发展。

柴科夫斯基同时代的人们接受了他的音乐，就像那是他们自己的东西一样——是关于他们、为他们而写的东西，他们这种令人惊讶的平静，表达了这种悖论；这样看来，虽然人们从一开始就听这种音乐，但实际上他们并不理解它，只是在消费它。他的同代人只满足于直接的情感反应，打消了对“精神”和“心理”的渴求，没有丝毫渴望深入探究音乐智力方面的内容之类的想法。“通俗易懂”，“平易近人”和“符合实际”——这一系列枯燥无味的优点，能够让柴科夫斯基音乐的哲学深度和精神趣味渗透到那些听众内心生活的最深处，使他们把自己等同于音乐理想的主角，而且完全满足于此，如此一来，他的音乐就成了承载那些被广泛赞美的传统“常识”的范例。

20 世纪初，一直萦绕在音乐大众脑海中的柴科夫斯基，变成了某些人竞相效法的目标，其结果是产生了众多的模仿者，根纳季·罗日杰斯特文斯基（Gennadii Rozhdestvensky）尖锐地称他们为“小柴科夫斯基们”。从某种程度上说，这些模仿者们反映了柴科夫斯基卓越的才华，但形象扭曲、缺乏真实，如同照哈哈镜。此外，对于 20 世纪头 20 年的观众来说，柴科夫斯基的音乐集中了“古老和旧式”的元素。他的艺术以及他独特的音乐语言和导向，象征着一种浪漫主义意识形态，这种意识形态成了反浪漫主义利箭的靶子，他的音乐也因此成为俄罗斯文化布尔什维克们批判的首选目标。但柴科夫斯基很快被授予专门为“伟大的古典主义”保留的崇高荣誉，这为他的音乐赢得了大众的喜爱和善意的评价，但绝不是不可抗拒的吸引力。极权主义政体认为主观的浪漫主义经验是衡量本性（Innerlichkeit）的标准，并套用这种体系对一些重要人物做出评价，其中就包括柴科夫

斯基。所有这些因素，使得柴科夫斯基的音乐在日常生活中受到压制，但又几乎很自然地普遍存在，其结果必然是现代听众疏远他的音乐语言，并贬低它的美学价值。

在俄国，世纪之交的这 20 年非常引人注目。没有这 20 年，俄国将会是一幅索然无味的画卷。这个阶段出现了最初的、真正的“柴科夫斯基崇拜”。可以说，对白银时代柴科夫斯基的探索，是俄罗斯文化史上最重大的事件之一，它极大地激励了俄国人，增强了他们的自信心，并展示了他们内在的潜能和更多的希冀。

上文提到，柴科夫斯基的音乐在普通民众之间广泛流传，这跟世纪之交的柴科夫斯基崇拜毫不相干。这种崇拜更是文化精英的产物，也是对所有艺术新发展的永恒探索。它不仅引起了老一辈人的注意，而且更重要的是，引起了年轻人的注意。这些年轻人献身于时尚与创新，他们摒弃民族传统，正是这些人，在未来会谴责那些占据着监护权位置的“上了年纪的人”。今天，站在 20 世纪末的角度观察，我们能够清楚地看到，柴科夫斯基新画像最突出的特点就是俄罗斯白银时代勾画出来的。

是谁首先使用了“白银时代”这个词？人们普遍认为尼古拉·别尔嘉耶夫（Niklai Berdiaev）、R·伊万诺夫一拉祖姆尼克（R. Ivanov-Razumnik）或者尼古拉·欧祖普（Nikolai Ozup）是创始人。毫无疑问，名单会更长，但是，安娜·阿赫玛托娃（Anna Akhmatova）在这个词语的传播中起到了重要作用，这一点绝对不容置疑，她在《没有主角的长诗》（Poem Without a Hero）中写道：

加勒纳尼亚拱门（Galernaia Arch）暗淡下来，
在夏季的花园里，风向标
用假声唱着歌，银色的月亮
在白银时代的上空僵住了。

阿赫玛托娃的诗是一个谜语，它实际指的是第一次世界大战前

彼得堡的生活。当时很多人被悲惨的境遇逼迫,不得不四处流亡,这些人轻易就能识别出诗中表达的主题和局势。这首诗激起了反响的浪潮,一时间,言论和回忆录风起云涌,"白银时代"这个词语被很自然地使用并传播开来。在文学作品中,这个词语的含义与众不同,因为它立刻就会与社会集体意识中已经建立起来的另一个比喻联系起来:普希金时代从一开始就被称为黄金时代(Golden Age)。作为文化历史中的一个概念,白银时代甚至具有更重要的意义,尼古拉・别尔嘉耶夫这样界定这个时期:在平静的外表之下,世纪之交的俄罗斯文化复兴的氛围在闪烁。这段时期从19世纪最后10年开始,一直延续到布尔什维克革命和内战。白银时代在文学上的代表人物,是来自于不同时代的许多著名的象征派作家:迪米特里・梅列日科夫斯基(Dimitrii Merezhkovsky)、季娜伊达・吉皮乌斯/西皮乌斯(Zinaida Gippius/Hippius)、康斯坦丁・巴尔蒙特(Konstantin Balmont)、费多尔・索洛古勃(Fëdor Sologub)、因诺肯季・安年斯基(Innokentii Annensky),他们属于老一代象征派;安德烈・别雷(Andrei Bely)、亚历山大・勃洛克(Aleksandr Blok)、尤里・巴特鲁沙蒂斯(Jurgis Baltrushaitis)和维阿柴斯拉夫・伊万诺夫(Viacheslav Ivanov)则代表年轻一代;比他们更年轻的同代人以及诋毁他们的人,如米哈伊尔・库兹明(Mikhail Kuzmin)、尼古拉・古米廖夫(Nikolai Gumilëv)、奥西普・曼德尔施塔姆(Osip Mandelshtam)和安娜・阿赫玛托娃,称他们自己是阿克梅派(Acmeist);而最后必须要提到马克西米利安・博罗金(Maksimilian Voloshin)。"艺术世界"(Mir Iskusstva)则代表了绘画的白银时代,伊戈尔・斯特拉文斯基(Igor Stravinsky)和谢尔盖・普罗科菲耶夫(Sergei Prokofiev)也在白银时代的氛围中成熟起来。

柴科夫斯基是怎样如此巨大地影响了白银时代?为什么这一时代要归功于这位作曲家?首先我们必须记住,1890年《黑桃皇后》的首演掀起了崇拜柴科夫斯基的浪潮,作曲家被这种崇拜簇拥着,他从来没有像贝多芬或瓦格纳、穆索尔斯基(Musorgsky)或斯克里亚宾

(Scriabin)那样,被他的同代人归入音乐革命家之列,这类作曲家知道如何激起社会意识的骚动。这场崇拜也不是源于音乐界,在那个世界里,柴科夫斯基得到了喜爱和认可,但也有批判,这一点我们从他的好友赫尔曼·拉罗什(Hermann Laroche)的评论中就可以看出。[①] 崇拜的发起者是白银时代的诗人、画家和哲学家。对他们来说,柴科夫斯基象征着音乐上的"彼得堡神话"。

在俄罗斯文化里,"彼得堡神话"是一个核心主题。这座城市以及它的历史和日常生活,被赋予了一种变幻莫测的色彩,"彼得堡霍夫曼尼安娜"(Petersburg Hoffmanniana)这个词语由此而生。白银时代将艺术家们对彼得堡神话的热情引向了极点,我们可以从别雷的《报复》(*The Requital*)、勃洛克的《十二个》(*Twelve*)和安娜·阿赫玛托娃的《没有主角的长诗》中,体会到彼得堡的这种意味。而柴科夫斯基的格式塔,就在彼得堡神话的心脏和灵魂里。

柴科夫斯基把普希金时代的彼得堡和白银时代的彼得堡连接了起来。俄国社会可以重读普希金的小说《黑桃皇后》,同时倾听柴科夫斯基创作的同一个故事的音乐版本。可以说,作曲家和作者在辩论,而最后结果是作曲家胜出。柴科夫斯基让他的同代人忘记了普希金故事平淡无奇的结局,作为回报,他在他的歌剧中扩展了故事场面,让观众相信这种场面是自然而真实的,并且认为它们才是唯一符合主人公的情境。其中最好的例子是,在冬季运河的堤岸(the Simniaia Kanavka)上,绝望的丽莎(Liza)纵身跳入河中,还有格尔曼(Hermann)自杀的场面。关于《黑桃皇后》,勃洛克是这么写的,"阿波罗·普希金(Apollo Pushkin)跌入深渊,魔术师兼音乐家柴科夫

① 如见赫尔曼·拉罗什(Hermann Laroche),《彼得·柴科夫斯基,散文和回忆录》(*Peter Tchaikovsky, Aufsätze und Erinnerungen*),恩斯特·库恩(Ernst Kuhn)选编、翻译和编辑。附有莫戴斯特·柴科夫斯基(Modest Tchaikovsky)和尼古拉·卡什金(Nikolai Kashkin)对赫尔曼·拉罗什所作的注释,以及托马斯·科尔哈泽(Thomas Kohlhase)一份投稿的原件(Berlin, 1993)。

斯基拿着一把钩子，从那儿把他拉上了岸。"①这难道不是勃洛克意味的胜利？

勃洛克的比喻打动了我们，不仅是因为它强有力的表达效果，还有它冷酷无情的准确性：在《黑桃皇后》这件事情上，柴科夫斯基确实高出普希金一筹，这毫无争议。在别雷的《彼得堡》和勃洛克、库兹明、阿赫玛托娃的诗歌中，有很多对这部歌剧的回忆，足以说明这一点。这些巨匠们熟悉普希金的作品，但起到决定作用的还是歌剧《黑桃皇后》。鲍里斯·阿萨菲耶夫(Boris Asafiev)以白银时代整代人的名义，称柴科夫斯基为"彼得堡的历史学家"。

柴科夫斯基对 18 世纪的热爱，为俄国开拓了文化和智力经验的新领域，但直到 20 世纪，这种经验才第一次在其艺术里被珍视。对莫扎特的崇拜、华丽的风格、洛可可艺术以及田园生活主题，是 18 世纪的一些典型特征，为贝努瓦(Benois)和索莫夫的绘画，以及阿克梅派诗作中对"美丽的透明度"(M·库兹明)的探索，埋下了伏笔。未来"艺术世界"的追随者们无一例外地像贝努瓦一样，把他们对《黑桃皇后》首演的深刻印象和他们对作品审美平台设计的决策时刻直接联系起来。谢尔盖·贾吉列夫(Sergei Diaghilev)、利昂·巴克斯特(Léon Bakst)、康斯坦丁·索莫夫(Konstantin Somov)和姆斯季斯拉夫·多布任斯基(Mstislav Dobuzhinsky)，他们终生挚爱柴科夫斯基的音乐，并从他的音乐中为自己的作品获得了许多灵感。

这种关系的其他方面和芭蕾舞剧《胡桃夹子》有关。这一次，柴科夫斯基弥合了 E·T·A ·霍夫曼和"艺术世界"之间的差距。霍夫曼有关人类和玩具世界交替的想法，在柴科夫斯基的《胡桃夹子》中得到了很好的诠释。勃洛克、别雷、阿赫玛托娃、贝努瓦和多布任斯基都被深深吸引，纷纷将之纳入自己的写作和绘画。在这部芭蕾舞剧中，柴科夫斯基延展了对主题回顾的范围，使它比《黑桃皇后》的

---

① 亚历山大·勃洛克(Aleksandr Blok)，《八册文集》(*Sobranie sochinenii v vosmi tomakh*，第 8 卷，Moskow-leningrad，1963)，p. 150。

范围更深更广。它涉及 18 世纪洋娃娃的世界，让玩具牧羊人或牵线木偶面具重新出现在世纪之交的俄罗斯艺术中。为了跟上时代精神，轮廓突出的几何形状和分明的硬线条也被融入美学概念。《胡桃夹子》里中国舞的长笛部分①以其高八度的跳跃，显现出明晰的新原始派的早期特征。

按出现时间的先后顺序排列，《胡桃夹子》是第一部真正关于小矮人的芭蕾舞剧。第二幕的《乐趣》(the Divertimento)预示了 20 世纪的抽象派芭蕾舞，并且实际上为米哈伊尔·福金(Mikhail Fokine)的芭蕾舞改革和谢尔盖·贾吉列夫的"俄罗斯芭蕾舞季"做好了准备。如果柴科夫斯基不曾写过《胡桃夹子》，那么，斯特拉文斯基、福金、贝努瓦和尼金斯基就永远也不会创作出《彼得鲁什卡》(*Petushka*)这部最有效地实现了艺术世界理想的作品。

艺术世界代表人物对柴科夫斯基音乐的忠诚，并不仅局限于个别成员的品味和倾向。这种忠诚具有更多的客观性质，是由俄罗斯文化的发展决定的。一家名为《剧院》(Theater)的报纸曾刊发一篇标题为"往事追惜"(From the Past)的匿名特写，似是而非地证明了这一点。② 根据此文，《黑桃皇后》首演后，柴科夫斯基认为它是个彻底的失败，据说一个人在彼得堡的大街上孤独地徘徊。突然，他听到有人在唱丽莎(Liza)和波丽娜(Poline)的二重唱，③这是这部歌剧"最吸引人的部分"。作曲家看到三个穿学生制服的年轻人，就做了自我介绍，并询问他们是如何这么快就学会了这首新曲子。三个年轻人也依次介绍了自己，他们是谢尔盖·贾吉列夫、亚历山大·贝努瓦和迪米特里·费洛索菲夫(Dimitrii Filosofev)。这位匿名作者推论，从那一刻起，这次夜间会面的成员就成了亲密无间的朋友，直到作曲家去世。

---

① 第二幕，第三场，第 12v，茶舞(Tea)(中国舞)(Chinese Dance)，《柴科夫斯基作品收藏》(*Chaikovskii Polnoe Sobranie Sochinenii*，下称 CPSS，136)，p. 86—93。

② 莫斯科，1912 年 2 月 12—13 日，第 1017 期，p. 13。

③ 第一幕，第二场，第 7v，CPSS 9a，p. 187—195。

这三位年轻人不可能对以上引用的这篇文章一无所知，尤其是因为他们真正看过《黑桃皇后》的首演，而且事先得到了钢琴曲的缩图，熟悉了音乐，因此这次令人惊奇的邂逅可能真的发生过，没有一位被提到名字的人对这则故事提出异议。

另一个方面更为重要。即使这个故事是这位匿名作者编造的，它也证明了在世纪之初的社会文化气候下，柴科夫斯基和艺术世界在智力上的联系是如此迅速而确凿，以至于不得不变成一种传说或神话。

柴科夫斯基与俄国象征主义和它特有的乌托邦观点之间的关系，是世纪之交大多数俄国艺术家的典型特点，他对哲学、道德/宗教和当时的社会问题有着普遍和广泛的兴趣。早在1879年，柴科夫斯基就被俄罗斯宗教哲学家弗拉基米尔·索洛维耶夫(Vladimir Soloviev)的作品深深地迷住了，另外还有鲍里斯·契切林(Boris Chicherin)的作品，他的哲学跟索洛维耶夫的哲学有关。1884年，柴科夫斯基依据迪米特里·梅列日科夫斯基的诗作了两首浪漫曲，一首是《睡吧》(*Usni!*)，另一首是《死》(*Smert*)，作品第57号，第4和第5首。虽然这两首曲子没有被列入他的代表作，但它们的重要性不容低估，因为梅列日科夫斯基是俄罗斯最著名的象征派诗人之一，用音乐诠释他的诗歌，这还是第一次。

柴科夫斯基与象征主义情绪和心理氛围第一次真正的互动，出现在歌剧《约兰达》(*Iolanta*)，作品第69号(1891)[1]和《胡桃夹子》中。两部作品都突出了单一的精神化，宏伟壮丽，意味深长，但晦涩难懂，其中都有一些没有外部动作的场面，主要聚焦于戏剧人物的情感和内心生活的细节方面，这在以前一直都被忽视。

在这两部作品中，柴科夫斯基设计了一首“无言”、“暗示”、“朦胧”的诗歌，同时，又是一个极乐和宗教的/泛神论的乌托邦。这一点当然应该归功于浪漫派，然而，俄罗斯浪漫主义(Russian Romanti-

---

① CPSS 10.

cism)从来没有真正触及这个领域。柴科夫斯基被赋予这个重任，为当时缺乏情感/精神经验的俄罗斯音乐传统创建了一个模板，建立起一种解说性和表达性相结合的体系，这对俄罗斯民族文化来说是全新的。俄罗斯浪漫主义得此名称，仅仅是因为它与象征派艺术代表人物作品之间的联系，但社会意识对它的认可和承认，在很多方面要归功于柴科夫斯基：他为他的同胞与象征主义的邂逅奠定了基础。

理查德·瓦格纳(Richard Wagner)在俄罗斯象征主义中所起到的作用已经众所周知，但是，在俄国文化中找到共鸣的并非是他的音乐，而是他的哲学/美学思想。柴科夫斯基的音乐在俄国象征主义圈子中引起了特别强烈的共鸣，这是因为，他通过音乐，把听众的情感/精神经历转变成沉思的主题，从而营造了一种氛围，在这种氛围中，瓦格纳的思想理论好像不能被从蕴含它的声音中提炼出来。(我们记得，大多数象征主义者的音乐经历都很有限：只有在抽象的"天体音乐"中，他们才感到最稳妥。)面对瓦格纳音乐的时候，俄国象征派们得大大地依赖于听柴科夫斯基的经验。

在柴科夫斯基后期的作品中，象征派积极承继了那些柴科夫斯基把自己与瓦格纳并置的作品，柴科夫斯基的最后一部歌剧《约兰达》就是一个很好的例子。在创作这部歌剧的过程中，他写信给自己的老朋友I·V·亚克维耶夫(I.V. Iakoviev)，他说，"我已经找到了一个主题，我要用它向全世界证明，在歌剧最后一场中，恋人们应该活着，这才是真正的事实。"[①]在这场辩论中，柴科夫斯基号召"全世界"扭转他们对歌剧结局场景中恋人们命运的看法——特别是理查德·瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》(*Tristan und Isolde*)。1882年柴科夫斯基在柏林观看《特里斯坦与伊索尔德》时，首次经历了这一点，并在他的余生里一直对这部作品持否定态度。尽管如此，柴科夫斯基的《约兰达》清晰地反映出来自瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》

---

① 埃琳娜·奥尔洛娃(Elena Orlova)，《彼得·伊里奇·柴科夫斯基》(*Pëtr Ilich Chaikovskii*, Moscow, 1980)，p. 90。

的印记，这一点在管弦乐引子的对比中再明显不过。它们的音调都模糊不清（没有一部作品给出调号，也没有可辨认的主音），而且完全都是由半音编织而成的声音织体。两部作品都由模进引入，每一次重复都从前一个结束音的最高音开始，最后，乐章被减七和弦延留，引起音列中模进之间的停顿。在《特里斯坦》的序曲中，双簧管和竖笛结束模进元素，以半音动机去应答双簧管和竖笛，而柴科夫斯基模进的动机，就是对这种安排确切无误的倒置。两者都包含小三度，但瓦格纳在音色中用了变奏，而柴科夫斯基则是以英国管独奏出的单一声部和单一音色来发展那些动机。此外，瓦格纳的模进元素中的小三度是上扬的，与柴科夫斯基的降调相对应。

我们在《约兰达》的前奏中听到的和声，不论是未解决的以及协调的不协调音的表现，还是异常和谐华美的音色，在《特里斯坦》的序曲中绝对都能找到。另外，两部序曲的拍号相同。《约兰达》引子中非凡的音色——木管乐器伴奏英国圆号——在《特里斯坦》第三幕的圆号独奏中也有，《特里斯坦》的序曲以大提琴动机开始，它们的旋律轮廓是 A-f-e，这在《约兰达》前奏的第一小节就已经给人一种成型的印象。所有这些都表明，在创作最后这部歌剧的过程中，柴科夫斯基一直在有意无意地思索《特里斯坦》，他说要把自己所理解的歌剧舞台上对恋人命运的恰当诠释呈献给全世界，说这句论辩性话语的时候，也许他本人没有觉察到，他针对的就是《特里斯坦》。

柴科夫斯基还在《胡桃夹子》中与瓦格纳对峙，不过是以一种完全不同的方式。我们还记得有两个片段在一定程度上可以被认为是交响乐，“魔咒”那场①，使人如此强烈地回想起瓦格纳丰富华美的管弦乐和声在解释性音乐领域中的运用，这简直就是引用。毫无疑问，《松树在成长》（The Growing of the Pine Trees）②那个插部是一首“无尽的旋律”，却是以柴科夫斯基的风格创作的，而不是瓦格纳的。

---

① 第一幕，第一场，第 6 号，CPSS 13a，p. 142—182。

② 同上，p. 165—182。

在柴科夫斯基的瓦格纳主义(Wagnerism)里,日益增强的同时代文化运动的力量只能被看做是一种纯粹的巧合。然而,我们不得不思考古斯塔夫·马勒那句关于作曲家本质的名言:"可以说,一个人只不过是供宇宙在其上演奏的一件乐器。"[①]根据马勒的理论,柴科夫斯基的瓦格纳主义是一件始料不及的事情,跟俄罗斯象征主义只是间接相关。(顺便提一下,《约兰达》从《特里斯坦》中获得了那么多的动力,它中世纪的主题和浓重的抒情哲学,对勃洛克做出很多预测,包括他的戏剧《玫瑰和十字架》[*Rose and Cross*]。此外,安娜·阿赫玛托娃也在一封信里称她自己就是约兰达。[②])瓦格纳主要是作为一位思想家而影响了俄国一批象征主义哲学家、理论家和艺术家。柴科夫斯基的音乐反映了他本人对音乐家瓦格纳的印象,这种印象使俄国的文化精英们对他们的拜罗伊特(Bayreuth)偶像有了更全面的认识。

柴科夫斯基后期的作品之所以赢得知识分子们的赞许,并不是因为其声音中的瓦格纳元素。对象征派来说,《胡桃夹子》中的《雪花圆舞曲》(Waltz of the Snowflakes)[③]才是真正的大事件:它的音调描画新奇,表达方式独到,与一种比喻性阐释和一种新意象相关,的确可以说成是深刻的抒情、不健康的幻觉效应、最出色的印象派声音描绘和莫名其妙的忧郁的统一体。音乐的语义范围涵盖了普希金的《暴风雪》(*Snowstorm*),还有未来勃洛克的《旋风》(*Whirlwind*),别雷的《高脚酒杯的暴风雪》(*Goblet of Blizzards*)和阿赫玛托娃的《舞会》(*Ball*)。华尔兹元素组成了有机的整体——一首严格的恰空舞曲(一个保持的和声样式中有八个变奏),象征性地代表一种致命的谨慎,预示着故事中人物的命运,而这也正是这种舞蹈的魅力。

---

① 古斯塔夫·马勒(Gustav Mahler),《修订及增补版信函》(*Briefe, Revidierte und erweiterte Ausgabe*, Hamburg,1984),p. 165。

② 1907年2月2日给S·W·冯·斯坦恩(S. W. von Stein)的信,发表于期刊《我的世界》(*Novyi mir*),1986年第9号,p. 203。

③ 第一幕,第二场,《终曲》(*Conclusion*,第9号,CPSS 13a), p. 246—308。

柴科夫斯基是不同风格的大师，他象征着一种艺术姿态，否则，这就不是俄罗斯音乐文化的内在本质。柴科夫斯基本人煞费苦心地强调这一点，而且他的同代人也很清楚，这一点究竟是积极地还是消极地影响了他们对作曲家的看法。柴科夫斯基非常了解巴拉基列夫周围这个圈子的作曲原则，例如，在创作《第三管弦乐组曲》（*The Third Orchestral Suite*，作品第 55 号，1884）[①]最后乐章的第八变奏曲，以及在一定程度上《弦乐小夜曲》（*The Serenade for String Orchestra*，作品第 48 号，1880）[②]的最后乐章《终曲》时，他使用了这些原则。《第二管弦乐组曲》（作品第 53 号，1883）[③]的最后一个乐章《巴洛克舞》，副标题写着"按照达尔戈梅日斯基的风格"，也说明了这一点。在《第三管弦乐组曲》最后乐章的第七变奏曲中，[④]柴科夫斯基模仿了这种严格的风格，而另一方面，在同一终曲乐章第九变奏曲小提琴独奏的华彩乐段，他又有意而且有所保留地模仿了浪漫主义风格；[⑤]在《洛可可变奏曲》（*Rococo Variations*，作品第 33 号）、[⑥]《管弦乐组曲》、[⑦]《黑桃皇后》[⑧]和《胡桃夹子》[⑨]中，他又模仿了早期古典主义风格。通过依据模板作曲的实例，柴科夫斯基为新古典主义铺平了道路，并预示了在白银时代氛围的影响下，斯特拉文斯基和普罗科菲耶夫将来各自的发展道路。

柴科夫斯基可能已经预见到了白银时代的许多文化表现，他本人也成为诠释这种文化的对象。柴科夫斯基的音乐朴实开放，这种形象曾牢固地植根于他同代人的意识中，但随着人们对其艺术理解的更新，这种形象逐渐被取代。显然，斯特拉文斯基是第一个认识到

---

① CPSS 20, p. 148.

② CPSS 20, p. 347—366.

③ CPSS 19b, p. 176—250,《达尔戈梅日斯基仿制品》(*Podrazanie Dargomuzhskomu*)。

④ CPSS 20, p. 266—269.

⑤ CPSS 20, p. 275—281.

⑥ CPSS 30b.

⑦ CPSS 19a, 19b 和 20。

⑧ CPSS 9a, b 和 v。

⑨ CPSS 13a 和 b。

这一点的人,柴科夫斯基以他独特的方式,通过坦率热诚的感情宣泄,向我们展示了一位伟大的音乐大师:他胸怀巨大的智慧和创造力,他的艺术创作原则和朴实无华的风格,已经远远超过了浪漫主义艺术家的理想框架。从柴科夫斯基的音乐中,象征主义者们听到了预示性和来世论的主题,尤其是勃洛克,他以独特的敏感,对绝望以及世界末日的主题做出反应:他 1905 年写的诗句把《黑桃皇后》[①]中托姆斯基(Tomsky)的三节联韵诗,预示性地用"命运"来押韵,这不是徒劳无益的;此外,柴科夫斯基的歌剧为勃洛克的讽喻性戏剧《命运之歌》(*Song of Destiny*)的主角赫尔曼确定了名字。同样,这部歌剧对别雷构想《彼得堡》这部 20 世纪最重要的小说,也起到了巨大的决定性作用。阿赫玛托娃和库兹明对柴科夫斯基有很多讨论,因为他们从他的音乐中听到了"先象征主义者"特征;而另一方面,"艺术世界"的代表人物则强烈地排斥柴科夫斯基,认为他偏离了古典主义,批评他对 18 世纪风格创造性的处理,而这些在很多方面影响了斯特拉文斯基和普罗科菲耶夫音乐中的舞蹈,并在后者的音乐中预示了加伏特舞式的元素。

在白银时代,当整整一个时代的人被从肉体上铲除的时候,柴科夫斯基也被从精神上铲除了;他们的文化环境也就不复存在了。1935 年,弗谢沃洛德·梅耶荷德(Vsevolod Meyerhold)制作了《黑桃皇后》,作为纪念柴科夫斯基、告别白银时代的狂欢节目之一。这次制作虽然著名,却遭到劫难性的批判,而且最终被全部毁掉。

别雷、贝努瓦、贾吉列夫、索莫夫、多布任斯基和其他一些人的思想近期又重新露面。在耽搁了半个多世纪之后,俄国出版了已故作家妮娜·贝蓓洛娃(Nina Berberova)[②]1936 年创作的一部关于柴科

---

① 第一幕,第一场,第 5 号,CPSS 9a, p. 129—144。

② 德语版本:妮娜·贝蓓洛娃(Nina Berberova),《柴科夫斯基:一个孤独的生活故事》(*Tschaikowsky Geschichte eines einsamen Lebens*,利奥·博查德[Leo Borchard]译自俄语,Berlin, 1938);法语修订版《柴科夫斯基》(*Tchaikovski*, Arles, 1987)、安娜·坎普(Anna Kamp)德语版本:妮娜·贝蓓洛娃,《柴科夫斯基传》(*Tschaikowsky. Biographie*, Düsseldorf, 1989)。

夫斯基的著作:来自白银时代的关于柴科夫斯基的文字,终于在他的祖国得到广泛传播。

今天,当我们思考柴科夫斯基的时候,我们不得不承认,白银时代所描画的这位作曲家的肖像,没有把他当作某种珍贵的博物馆馆藏,而是把他看作是一位有着无尽发展空间的艺术家;而且,这幅画像不但与他本人无异,还指明了未来艺术发展的道路。

(俄英翻译:爱丽丝·达普曼·于梅尔)

第三部分　作为音乐理论家的柴科夫斯基

第八章　柴科夫斯基和里姆斯基一科萨科夫纪实性一瞥[①]

翻译及评注：**L.K.**内夫

柴科夫斯基在音乐厅大受欢迎，他的传记又引起了轰动，因而普通的音乐爱好者很容易就会忽略或者忘记，从1866年开始，在创作《罗密欧与朱丽叶》、前四部交响曲、三部弦乐四重奏、《第一钢琴协奏曲》、《小提琴协奏曲》、《叶甫盖尼·奥涅金》和《天鹅湖》的那10年间，他当过音乐理论教师，起初是在俄罗斯音乐协会莫斯科分会（the Moscow branch of the Russian Music Society），同年晚些时候又任教于新成立的莫斯科音乐学院（Moscow Conservatory）。那些年他教过的课程包括：和声、管弦乐编曲和作曲。音乐评论家M· M·

---

① 据译者所知，这里翻译所选的文献到目前为止从未以英语发表过。对信件和《分析》（*Razbor*）所作的部分脚注，包括编者提供的文中所使用的印刷资源的信息。除最后的选材之外，文中其他部分的分段和标点尽可能与原著保持一致。一部分叙述选自译者尚未发表的文章"一个作曲家的分析方法：里姆斯基一科萨科夫的《〈雪姑娘〉分析》（A Composer's Analytical Approach: Rimsky-Korsakov's *'Razbor Snegurochki'*）"，1996年3月29日，在肯塔基州路易斯维尔召开的美国音乐理论协会中南分会上（South-Central Chapter Meeting of the American Musicological Society, Louisville, KY），译者介绍过此文。读者也可关注俄亥俄州立大学格雷戈里·哈尔伯（Gregory Halbe）正在做的关于《雪姑娘》的专题论文，题目是"尼古拉·里姆斯基一科萨科夫的歌剧《雪姑娘》中的音乐、戏剧和民间传说"（*Music, Drama and Folklore in Nikolai Rimsky-Korsakov's Opera "Snegurochka"*）。

伊万诺夫(M. M. Ivanov)、[1]作曲家S・I・塔涅耶夫(S. I. Taneev)和指挥家A・I・西洛第(A. I. Siloti)都是他的得意门生。

作为教师,柴科夫斯基给学生留下的印象是矛盾的。他认为自己不适合当教师,但是他在莫斯科音乐学院的同事N・D・卡什金(N. D. Kashkin)的回忆录却对他做出了肯定的评价。卡什金说,虽然大多数学生认为这样的课程只是流于形式,这一点让柴科夫斯基很沮丧,但他还是勤勤恳恳地工作。[2] 1871年在莫斯科音乐学院教书时,柴科夫斯基完成了《实用和声指南》(*Guide to the Practical Study of Harmony*),这本教科书被认为是第一本俄罗斯人编写的、以西方实践为模板的理论书籍,书里的一些观点已经成为莫斯科音乐学院教学传统的一部分。埃伦・D・卡本特(Ellon D. Carpenter)写道,"柴科夫斯基的教科书极大地帮助了俄罗斯音乐理论的发展,它为俄罗斯急需的实用性教材提供了模板,这种理论书籍一直都占有主导地位。"[3]尽管这本《指南》对他的教学工作起到了辅助作用,并且书的销售也在一定程度上增加了他在音乐学院微薄的收入,柴科夫斯基在前言里还是谦虚但明确地说明了他编纂此书的初衷,现将全文摘抄如下:

编者的话[4]

在开始编纂这部指南时,我根本没有打算把任何一种新体

---

① 不要与作曲家M. M. 伊波里托夫-伊万诺夫(M. M. Ippolitov-Ivanov)混淆,他以前也用过这个名字。

② 见戴维・布朗(DavidBrown)所著《难忘的柴科夫斯基》(*Tchaikovsky Remembered*, London: Faber and Faber, 1993)中,卡什金(Kashkin)和柴科夫斯基以前学生的回忆摘录,p. 30—35。

③ 艾伦・D・卡本特(Ellon D. Carpenter),〈俄罗斯音乐理论概要〉("Russian Music Theory: A Conspectus"),见《音乐中的俄罗斯理论思想》(*Russian Theoretical Thought in Music*,戈登・D・迈克奎尔[Gordon D. McQuere]编辑,An Arbor: UMI Research Press, 1983),p. 18—19。卡本特评价了柴科夫斯基的《指南》(*Guide*),并将其放置在之前和之后的此类著作中去研究。

④ P・I・柴科夫斯基,《实用和声指南》(*Rukovodstvo k praktichestkomu izuche-* (转下页)

系、新观点介绍到音乐科学中。随着公众音乐资质的提高，对教科书的需求日益成为当务之急。于是我决心尽自己所能，帮助满足这种需要，我为此感到非常欣慰。

在我的教科书中，理论研究和音乐哲学推理爱好者们找不到能满足他们好奇心的东西；但是，这本书能够为新一代学生在他们对这种艺术技巧进行实用性研究的道路上提供帮助，这一点让我心情愉悦。它对音乐和声现象的实质和成因触及不深，也没有试图去揭示科学统一体中与那些能够产生和谐美的规则相关的原理；但它的确尽可能合乎逻辑地提出了一些指导，这些指导演绎自实践经验，可以为尝试作曲的音乐初学者提供帮助。我决定不把我这本普通的、特意用于教学的书取名为好听的《理论》。毫无疑问，随着音乐科学的不断发展和进步，我们最终能够找到理论阐明和声秘密的方法，但当前和声理论的基础并不牢固，学习这样的理论不能给学生带来关键性的帮助。尽管现在有些教科书里关于和声的解释很风趣，但它们只是说得好听而且啰嗦冗长，对教学没有什么效果，没有什么能比这更让初学者迷惑、更损伤他们学习音乐的精力和热情的了。

因此，我重申，我的指南没有为音乐理论这座宝库增添一丁点儿新东西，我知道，在丰富的音乐教学论著中，它毫不起眼；但在俄罗斯，在这一领域，①几乎还没有一本像样的译著，我的这本书以追求音乐领域严肃的实践为目标，我敢设想，它一定有用；显然，它符合当前对教科书的迫切需要。

P. 柴科夫斯基

1871 年 8 月 2 日，尼济(Nizy)

(接上注④)*niiu garmonii*, Moskva: U. P. Iurgensona, 1872), p. i—ii。埃米尔·克雷尔(Emil Krail)和詹姆斯·利布林(James Liebling)译自 P·朱翁(P. Juon)的德语版本，英文版本《实用和声指南》(*Guide to the Practical Study of Harmony*, Canoga Park, Calif.: Summit Publ. Co. 1970；1900 原版本再版)再版时，前言省略。卡本特的版本里翻译了引言中的几个短语，p. 18。

① 我说的是《里赫特和声教科书》(*Richter's Textbook of Harmony*)。(柴科夫斯基注释)

随着资助人娜杰日达·冯·梅克夫人的出现，柴科夫斯基的经济问题得到了解决。1878年，他终于辞去音乐学院的教书工作，全身心地投入作曲事业当中，但这并不意味着他教师身份的结束，偶尔他也担当理论和作曲导师的角色。一个想要成为作曲家的年轻人把他写的一些赋格曲和一些"自由"创作作品寄给柴科夫斯基过目，这里引用的第一封信就是柴科夫斯基的回信，写于1883年。在评论这些赋格曲之前，柴科夫斯基先从历史的、发展的角度解释了对位法，然后讨论了收信人的前奏曲和四重奏。

P·I·柴科夫斯基给V·A·帕库尔斯基(V. A. Pakhulsky)的信①

1883年4月10/22日，巴黎

弗拉迪斯拉夫·阿尔伯托维奇(Vladislav Albertovich)！首先，我想跟你谈谈你在对位法上所下的功夫。什么是对位法？这个词听起来难听又可怕；无知的人会以为这是音乐上的一种胡言乱语，同时，又没有什么比这更简单。对位法是两个或几个声部协和音程的结合，它最简单的形式表现为在一个高声部或多个高声部和基音之间，除协和音程，如一度、五度、三度、六度、八度之外，再没有其他东西。由于声部、不协和音的旋律和节奏很活跃，对位法会表现为两种形式：①切分，如不协和音在强拍上(当代学校称之为延留音)；②不协和音在弱拍上，如经过音，助音，骈枝音等。所有这些不协和音程赋予了对位组合不可言喻的美妙与活力，但这必须以和声的自然解决为基础。长期以来，大家还没有认可其他音乐声音的组合。后来，第七属和弦赢得了公民权，而且逐渐独立，甚至形成它的音程都被接受，仿佛它们是协和音程，这样的结果就是两种形式的三全音：小七和弦

① 译自P·I·柴科夫斯基，《文学作品和书信全集》(*Literaturnye proizvedeniia i perepiska. Polnoe sobranie sochinenii*，第12卷，Moskva：Muzyka，1970)，p. 111—116。

甚至是它的转位，还有第二和弦，在没有铺垫的情况下，就开始用在小节的强拍上。但是，如果遵守解决规则，则应该是：导和弦在主音上，第四音级在上中音和弦上。当声乐领域的对位法变成器乐对位法时，半音音阶的使用和转调的全方位自由运用就逐渐渗透到和声之中，对位法只能也只应该到此为止。但是，在我们这个时代的对位作品中，对位法的基本原则已经不见了。作品里不仅大量无准备、未解决地使用不协和音程，而且它们还具有如此高的地位和重要性，以至于好像所有的东西都以之为基础，自然结合的协和音程则成了躲不开的魔鬼，如果可能的话，作曲家们避之唯恐不及。我不是说在你的对位法里协和音程也有类似排他的主导地位[①]——但是，你距此已经不远了。越往下看你的赋格曲，我就越不能理解其中并存的声部。这是一种视觉上的对位法，而非听觉上的。看……声部具备独立旋律的表象，有生命又有活动，显然，你的用意是好的，但当你用发自于心的耳朵去倾听的时候，你很快就会厌烦，因为大量的不协和音程、转调、半音一等音序列，迫使你不得不频繁地停下来，去理解由几个看起来毫不相干的声部拼凑起来的和弦是什么意思，有时甚至联系上下文也不起作用。我在很多这样的地方划了问号，但是我理解不了并感到奇怪的还远不止这些。如果我把所有觉得不自然、勉强拼凑在一起、突然、难听的地方都标出来——那么恐怕我得把你整篇手稿划满记号，到无法辨认的地步。我不知道该如何去解释这种现象，是应该责备你的老师在教授对位法的细微之处时不够严格，还是你天生就对和声、声部导进的灵活性、健康的活力、清晰性和简洁性接受起来比较困难……但我能说的唯一一件事就是，总体上说，你的赋格曲写得不成功，另外，它们都太长；里面有很多间奏和插曲部分，这儿转调太差（比如，主和弦主导太多），那儿又走向反面，拖得太长，到

---

① 阅读“不协和音程”（dissonances）。

头来只能不自然地快速返回主和弦，做出强有力的、没有铺垫的结尾。显然，你是想把它写得巧妙、创新，但这种巧妙和创新没有达到目的，比如，它们不能带来愉悦，它们让人觉得沉重、疲惫。如果你的赋格曲里面哪怕至少有一首短的，它有两个、三个或更多的乐段清晰、准确、简洁、声部导进无可挑剔（你知道，在你的作品里，我甚至发现了很多五度和八度）、形式协调，我该是多么满意啊！一句话，只有这样的赋格曲才能对一个力求完善现存有限的、美妙的和弦风格，并学习如何创建一种完美的声音形式的年轻人大有裨益。当然，你的赋格曲里面也有美妙、有趣、动听的片段和细节，我绝不是说它一无是处，但我倒是非常希望你去学习怎样熟练地作曲。看了你的这些赋格曲，我很失望。在技术方面，主题（F 大调）转位的那首可能是最无可挑剔的，但我看到那里面有一连串 11 个不协和音程，后面跟着一个偶然的协和和弦，紧接着又是四个不协和音程，总共连续 16 个这样的结合，我只能说，在和弦上给耳朵找一个休息的地方吧！！！

再来看序曲。从音乐意义上来讲，这里面有很多动听之处，例如，我非常喜欢第一主题（按照门德尔松的原则），但从第一主题到第二主题的过渡太难以驾驭。你全面展开第一主题太快，甚至用了一个结束句，



谱 1
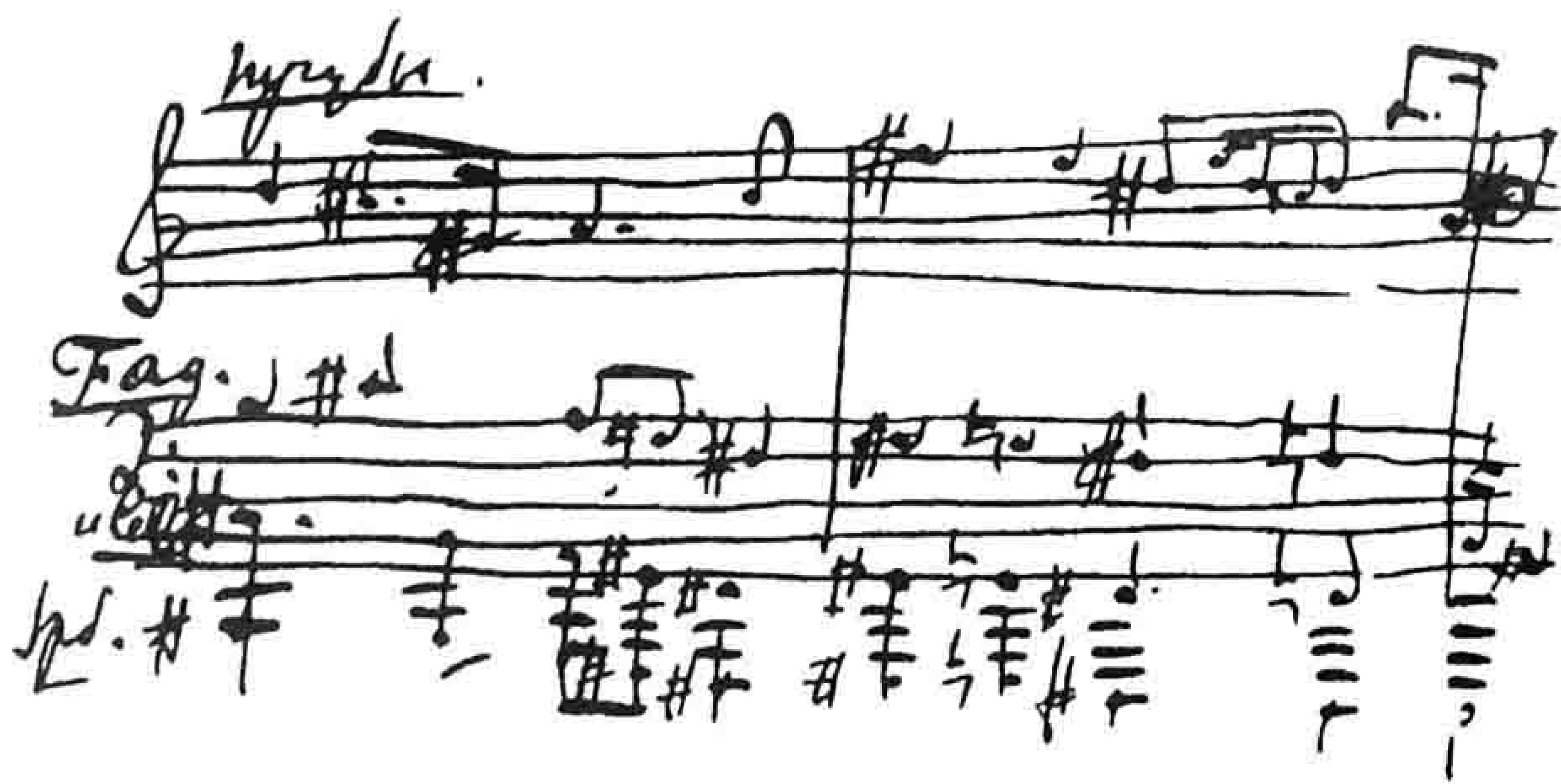
等等，然后，你又开始了全新的第二主题。当然，这是可能的，因为在音乐中一切皆有可能，但如果你打算用古典形式写序曲，这样就错了。结尾是瓦格纳式的，假如配器不是如此极其厚重，同时主要思想强调到位，效果会更好。总而言之，你对你的管弦乐

队还很陌生,我还是强烈建议你练习为小管弦乐队(没有长号的)写曲子,尽可能适度地使用小号。我在总谱上写了几句评论,希望你能注意。有几处你写得根本就演奏不出来,有的乐器他们根本就没有,你却为它们写了音符。但这首管弦乐编曲根本的缺陷在于细节过于繁琐,它们干扰了注意力,这是最不应该的,这使你的管弦乐丧失了力量和清晰性。如果在表演中,你只是眼睛看到了很多美妙之处,而耳朵却得不到满足,这多么令人失望!然而这就是作曲家刚开始作曲时的命运。他们之中只有极少数对管弦乐极有天赋,几乎不用学习就已经熟练精通。进行曲中的管弦乐编曲就好多了,尽管在这儿你对铜管乐器没有深思熟虑,比如,两只小号同时吹出主旋律,这听起来是多么粗糙。



谱 2
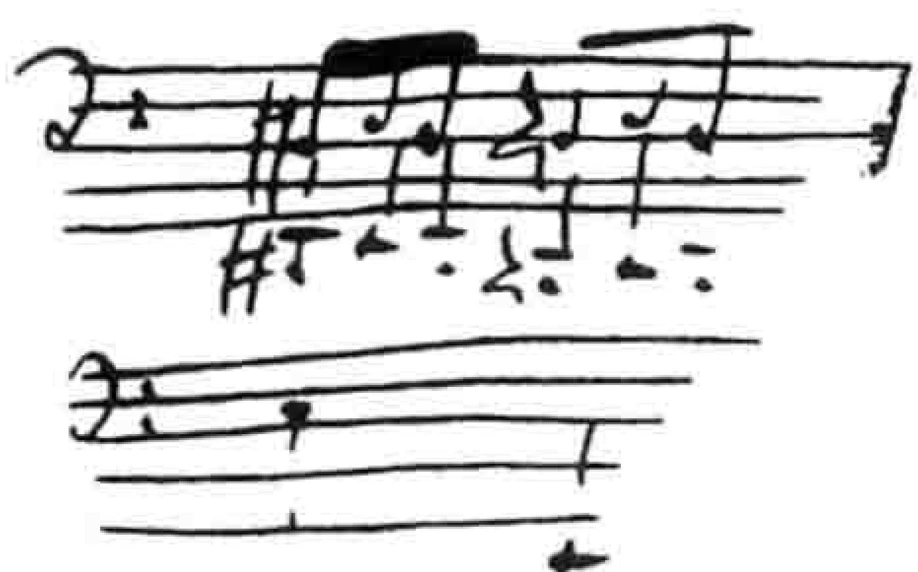
你有时候对低音部的处理又是多么奇怪!例如,有一处低音是这样的:



谱 3
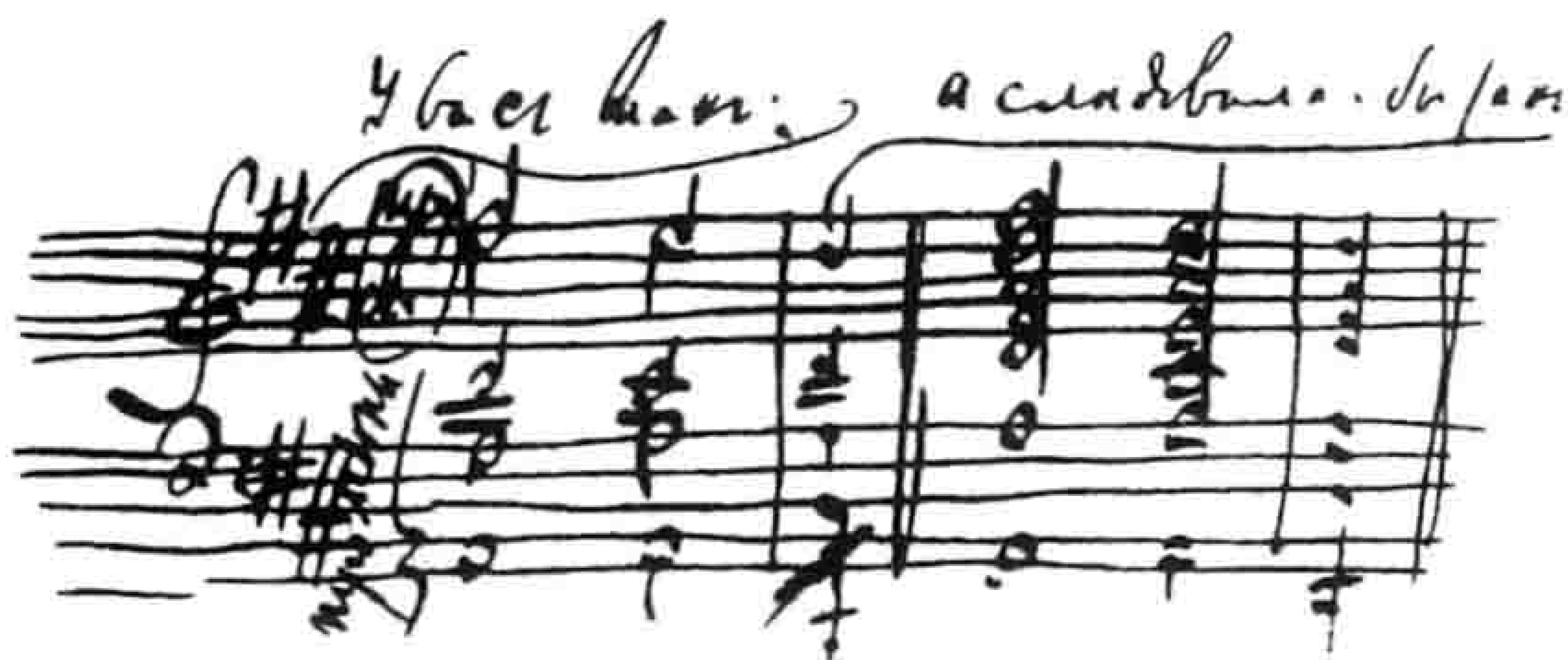
为什么这儿第一大管低音声部的独奏比低音大管高两个八度?没有人想听,是吧?而且,这样好听吗?其次,弦乐低音有低音的外形,但长号同时也在以一种简单的方式演奏这一段,它们互相妨碍,以至于在一个小节的强拍上,一个拉的是 E 调,另一个

吹的则是升 D 调，



谱 4

在进行曲的慢节奏中，这很难听。进行曲的三重奏不错，但是太短了。结尾的和声声部处理得非常不像管弦乐。乐曲终止的时候，属三和弦不完全，铜管乐器没有三度，这可能吗？就是这儿：



谱 5

在管弦乐队演奏整个乐曲时，就是中间需要完整！

说到四重奏，这是你寄给我的所有东西里面我最喜欢的，不论在独创性上还是形式上，这一首都更成熟、更严谨。我已经给了你很多评论，为了不破坏这最后表扬的好印象，我决定不指出四重奏的任何毛病，况且，这很难写。但愿夏天我们会见面，到那时我们再长篇大论，那样我给你解释起来会更容易、更高兴一些。现在我要求你，最友好的弗拉迪斯拉夫·阿尔伯托维奇，不要难堪，不要苦恼，不要抱怨我给你提出了这么多意见。总体来说，我给你的批评多于表扬。我体验过作曲家的感情是多么脆弱，而且我感觉得到我相当苛刻地触动了你作曲家敏感的心灵神经。但是，为了让我的表扬更有价值，我必须实话实说，另外，你怎么会需要我的恭维呢？我想，不管我的意见有多么无情，这种严厉要比看到你的不足而一言不发有用得多。尽管如此，我只想说：你要相信，将来总有一天，我会绝对真诚、毫无保留地、

非常、非常高兴地赞扬你的作品。如果你有强烈的创作欲望，那么就一分钟也不要丧失勇气，耐心地忍受我这样一个评论者的吹毛求疵，我越是严厉，引导我评论你的作品的友好感情就越真诚。我马上就把这封信和你写的东西一并寄出，原谅我把它们保留了这么久。

你的P·柴科夫斯基

柴科夫斯基还是莫斯科音乐学院教授的时候，除了尼古拉·里姆斯基－科萨科夫，其他人并没有从他的教科书中获益多少。1871年，里姆斯基－科萨科夫受邀到圣彼得堡音乐学院（St. Petersburg Conservatory）教授实用作曲和管弦乐编曲，3年以后，他利用柴科夫斯基及他人的理论著作，自己开始刻苦研究和声和对位法。虽然他对柴科夫斯基的教材不满意，但还是把它用在私人理论课上。1883年2月，他被任命为宫廷教堂（Court Chapel）主管助理，并在那里教授和声课，他因此"萌生了写一本新和声教科书的想法"，他宣布，"新教科书的教学法和阐述的顺序将按照一种全新的体系"，以他和他在圣彼得堡音乐学院的同事A·里亚多夫（A. Liadov）的谈话为基础。[①] 跟柴科夫斯基的教科书一样，里姆斯基－科萨科夫的教材为他在音乐学院教授和声课提供了明确的方法。正像卡本特说的，"尽管以后的20年中，俄罗斯出版了数目、种类繁多的理论教科书，但没有哪一本能比柴科夫斯基或里姆斯基－科萨科夫的更受欢迎或更不

---

① N·A·里姆斯基－科萨科夫，《我的音乐生活》(*My Musical Life*, London: Eulenburg, 1974; 1942年Knopf再版)，犹大·A·约菲(Judah A. Joffe)译自第五俄语修订版，卡尔·范维克滕(Carl van Vechten)编写导言并编辑，p. 115—116，119，150，167，273—274。《和声学实用教程》(*Practical Textbook of Harmony*)写于1884—1885年，在此期间以《和声教程》(*Uchebnik garmonii*)为名分两部分平版印刷。1886年这本教科书由A·贝特纳(A. Bittner)首次印刷。(见N·A·里姆斯基－科萨科夫，《文学作品和书信全集》[*Literaturnye proizvedeniia i perepiska. Polnoe sobranie sochinenii*，第7卷，Moskva: Muzyka，1970，p. 47，注释3。])

同凡响。”[①]

里姆斯基－科萨科夫请柴科夫斯基为他新近平版印刷的和声教科书做评论，在下面这封信中，柴科夫斯基回复了他的请求，同时，他也披露了自己过往当理论教师的感受。在信的结尾，他私下里提出了一个建议，让里姆斯基－科萨科夫当莫斯科音乐学院的院长。里姆斯基－科萨科夫在回信里就柴科夫斯基对教科书的评论及这个建议进行了回复。他本人对教书生涯的态度与柴科夫斯基明显不同。

P·I·柴科夫斯基给N·A·里姆斯基－科萨科夫的信[②]

1885年4月6日

麦达诺沃，克林

最友好的尼古拉·里姆斯基－科萨科夫！

自从我们上次见面后，[③]我一直忙于一些紧急的工作（我已重新改写《铁匠瓦库拉》[④]）和各种各样的琐事，还要旅行，所以没能抽出时间好好地阅读你的教科书。[⑤] 不过，我也一直在慢

---

① 卡本特，《俄罗斯音乐理论概要》，p. 26—27。两篇文章被高度赞誉，里姆斯基－科萨科夫在世时看到他的著作数次再版，他去世后，他的学生马克西米利安·施坦伯格(Maksimilian Shteinberg)和亚泽普斯·韦托尔斯（韦托尔）(Jāzeps Vītols)修订了此书。第12版的英译本《和声实用手册》(*Practical Manual of Harmony*，由约瑟夫·阿卡隆[Joseph Achron]翻译，New York：Carl Fischer，1930)，包括里姆斯基－科萨科夫为第一、第三版所写的序言以及修订者所做的修改。除了译本和他自己为音乐业余爱好者发行的简写本，即1874年莫斯科出版的《简明和声教程》(*Concise Textbook on Harmony*)之外，柴科夫斯基的《指南》(*Guide*)并没有随着时间的推移而作任何改动。

② 这次通信中的两封信均译自里姆斯基－科萨科夫的《文学作品和书信全集》，第7卷，p. 45—49。

③ 很可能与3月30日莫斯科音乐协会在彼得堡举办的音乐会有关，从1885年3月29日到4月1日，柴科夫斯基在那儿逗留了4天。音乐会以他的管弦乐幻想曲《里米尼的弗兰西斯卡》为主打曲目。

④ 《铁匠瓦库拉》，作品第14号，最初创作于1874年，1885年的修订版名为《女靴》，在西方名为《奥萨纳的任性》和《金色拖鞋》。

⑤ 里姆斯基－科萨科夫曾把平版印刷的第一部分寄给柴科夫斯基。

慢地看，并在一些特别的纸上做了笔记。[1] 今天，我看完了第一章，准备把上述这些纸张寄给你。我又把我写的笔记重新读了一遍，一个念头突然萦绕在心，是寄还是不寄？在我对你的教科书的批评中，你会发现一些几乎敌意的怒气、恶意和吹毛求疵，问题在于，这些批评完全不是出于我自身的愿望。我的评论浸透着恶意，我非常害怕它会使你痛苦，冒犯你。可是为什么会这样（比如，恶意）？我自己也不明白。我觉得本质上是我对和声教学的憎恶使然；这种憎恶，一方面源自我明知现存的理论不健全，却没有能力去设计一套新的、基础牢固的理论体系，另一方面是因为我的音乐性情里有某些方面不适合当教师，我还有做一个称职的教师所不应该具备的情况。我教了10年和声课，我憎恨了我的班级、我的学生、我的教科书，还有我自己这个教师10年。读你的教科书，唤醒了我心里已经消退的憎恶，这让我苦恼、怨恨，这激怒了我，这种憎恶使我把所有的刻薄、愤恨都发泄在你的教科书上。

思考良久，我决定还是把笔记寄给你。当然，你会马上注意到它们的敌意，但是，由于我事先通知过你，我希望你会原谅我！从根本上说，你的手册非常好，因为你热爱这项事业，对它充满责任心，强烈希望从各种可能的方面去帮助学生。阅读这些评论，你就会发现，在很多地方我跟你意见相左；我觉得你的阐述相当不严谨，但你的计划是经过深思熟虑的，连小事情都考虑得非常周密，所以我不能做出恰当的裁决。我认为，教科书的目的主要是让学生明白你准备充分，并帮助他们消除所有的迷惑和困难。但是，假如我没弄错的话，你规则讲得过多，每个细节你都处理得太详细、太学究气。如果以这种精细程度继续下去，你

---

[1] 不幸的是，柴科夫斯基所说的记录里姆斯基－科萨科夫教科书评论的“特别纸张”没有找到，但他在一本里姆斯基－科萨科夫教科书空白处写的评论保留了下来，并被编辑印刷在他（指柴科夫斯基）的《文学作品和书信全集》，第3a卷（1957），p. 226—224。

的手册得有多么厚!!!

所以,最友好的尼古拉·安德烈耶维奇(Nikolai Andreevich),我再一次请求你原谅我的吹毛求疵,相信我不是被什么恶劣的感情所驱使,我丝毫没有他们所说的那种渴望,让我觉得"我的手册更好。"我觉得我的书使人反感;我说这话完全是真心的、坦诚的,我丝毫没有假装我是这方面的权威。

如果你不是太生我的气,我就接着往下看,尽量稍安勿躁,克制自己狂暴的性格。

现在我要问你一个严肃的问题,我不要求你马上回答,而是经过深思熟虑,并和娜杰日达·尼古拉耶夫娜(Nadezhda Nicolaevna)谈过之后再答复我。①

如果他们让你当莫斯科音乐学院的院长,你能不拒绝吗?万一真有这事,我会事先主动去安排,以便你能有充裕的时间作曲,不用承担那些"令人恼怒的工作"(尼古拉·格里戈里耶维奇·鲁宾斯坦就做过很多那样的工作②)(Nikolai Grigorevich Rubinstein),这样你就只对音乐方面的事务有最高监督权。

我认为,凭借你直率坦诚的性格以及在艺术和教学方面杰出的素质,你一定会成为一位卓越的院长。如果我能促成这个计划的实现,我将感到自己非常幸运。如果我不知道你由于家庭境况,不能像我一样自由,我就不会提出这个问题。你需要工作,但问题是,什么工作更适合你:是留在圣彼得堡,还是下定决心搬到莫斯科?

我还没有跟别人谈及此事,眼下也请你先不要对别人讲这件事情。

考虑一下吧,我的朋友,然后答复我。

如果我收到你的来信,说可以提出这个请求,接下来我会和

---

① 里姆斯基-科萨科夫的妻子。

② N·G·鲁宾斯坦(N.G. Rubinstein, 1835—1881),安东的兄弟,莫斯科音乐学院的首任院长(1866—1881)。

院长董事会讨论这件事(我现在就是其中的一个院长),并写信告知你详情。总的来说,这件事情会按照我的斡旋进展。

谨向娜杰日达·尼古拉耶夫娜致以问候;紧握你的手。

你的P·柴科夫斯基

N·A·里姆斯基—科萨科夫给P·I·柴科夫斯基的信

(1885年4月15日;上面这封信的回信)

亲爱的彼得·伊里奇,收到你的信已经一个星期了,今天我才刚读了你那些充满恶意的评论。最近确实没有时间,但是我想仔细地阅读它们。非常感谢你充满敌意和吹毛求疵的评语。可以说,它们大部分与文字方面有关(例如,对“联系”和“联系在一起”等等这些措辞的批评),还有一些甚至是哲学方面的(如,和弦的定义)。我承认,我的教科书里整个这个部分都非常马虎;如果我要印刷这本书,就会把你所有这方面的批评纳入考虑范围。但你对跟“本质”相关的很多评论,我不同意。例如,a)下属小三和弦在开头提及,因为它属于主要的三和弦,等谈到从属三和弦的时候,才会提到小调式第三音级上的大三和弦;b)等学生牢固掌握五度里三和弦的相互关系之后,再涉及第四和第五音级三和弦的结合(!);c)不谈外层声部里隐藏的五度和八度,因为这些坏习惯接下来会很容易逐渐消失,学生能合理使用和弦更重要。我认为,假如一个练习不含隐藏的五度或八度,但第三音级上有三和弦,或者第四音级上有和弦,或属和弦后面跟着下属和弦等,就不合理,还不如含有众多隐藏的五度和八度但是能够适当利用音级的练习更合适。尽管如此,写书的时候,不能所有这些都反对。我认为,教授跳跃很有用,而且根本不困难;关键是学生能清楚地构想所有的移动和那些(移动)的后果。我的教科书的目标是,从旋律的和谐开始训练学生,第二阶段是

无数位低音的和谐，第三阶段是在他的转调水平更高的时候，自己练习作曲。为此，开始时我会给他提供有限的材料，以后，我会逐渐开阔他的视野。同样，我看到有些实例里用了双重的五度和三度，但我主张基础音级加倍，目的是不让学生养成许多难以改正的坏习惯，不至于把隐藏的八度和五度丢在脑后。我用我教科书里提供的方法帮助过的学生，根据以往经验，他们在练习里面从来没有胡言乱语，这样就会加强他们对主要三和弦的重要性以及主和弦、属和弦和下属和弦与其他和弦的相互关系的理解。不知道我的表达是不是清楚。

最友好的彼得·伊里奇，对你的恶意批评，我丝毫没有生气；"继续做下去吧，它让我们俩都很愉快！"①事实上，只要你不厌烦，请一定进一步分析我的教科书并写信给我。无论什么事情，只要你能说服我，我都会考虑尽量改正，但对于那些本质的东西，你很难使我动摇。我知道，这本书里尤其是纯文学的部分欠缺，此外，还有其他更重要的不足，但这也是为什么我决定只将它平版印刷而不出版的原因。顺便提一句，"结合的和声三和弦"只是一个印刷错误，正确的应该是"和声性的三和弦"。

现在谈谈其他的事情。你主动提出要提升我作莫斯科音乐学院院长，感谢你友好的帮助。对于这个问题，我的想法如下：1）我认为院长这个职位完全超出了我的能力范围；这边音乐方面的事情立刻就会把我推入和同事最纠缠的关系当中，而我的性格恰恰不善于应付此类问题。与其说院长是一个音乐家，倒不如说他应该是一个战略家，一个政治家，我对此深信不疑。2）尽管教堂和彼得堡音乐学院的工作没有给我留下多少空余时间，但在金钱方面，我还是很宽裕的；同样，当莫斯科音乐学院的院长，我也不会有多少属于自己的时间，现在我一切都平静、平和，即使我不热爱教学工作，也能忍受甚至还相当喜欢它。3）当

① "继续！我们很高兴。"

莫斯科音乐学院的院长，而埃德曼索弗(Erdmandsdörfer)①是乐队的指挥，这会让人非常不快。但如果有一天有什么情况迫使我离开彼得堡音乐学院，而且教堂的事情也很糟糕的话(我还没预见到)——一句话，当这个世界对我来说不够大而且我食不果腹的时候，那就是另外一回事了；那时我可能就不再拒绝，尽管这很可能已经太晚了。但眼下，我还是更喜欢保持现状吧。

再一次感谢你的好意，我会按你所希望的对此保密。

等待你对教科书的进一步批评。握你的手。

附言：我妻子向你问候。

你的 N·R·一科萨科夫

1885 年 4 月 15 日

里姆斯基·科萨科夫和柴科夫斯基共有的不但是友谊、相似的事业以及和声教科书，他们还都致力于管弦乐编曲著作：1865 年，柴科夫斯基受音乐出版人尤尔金森的委托，翻译 F·-A·热瓦埃尔(F.-A. Gevaert)的《配器法概论》(*Traite général d'instrumentation*)一书，里姆斯基·科萨科夫在写他的《管弦乐法原理》(*Principles of Orchestration*)，这本书在 1873—1874、1891—1893、1905、1907—1908 年间②曾几度被概述或重写。另外一个纽带是，为了把奥斯特洛夫斯基的戏剧《雪姑娘》(*The Snowmaiden*)搬上舞台，两人都在作曲。1873 年，柴科夫斯基为此剧的首次公演配乐(作品第 12 号)。在征

---

① 马克斯·埃德曼索弗(Maks Erdmansderfer, 1848—1905)，德国指挥家，教师和作曲家。1882—1889 年，他在俄罗斯音乐协会(Russia Musical Society)莫斯科分会担任音乐会指挥，并在音乐学院授课，被卷入一些人事冲突。

② 一个俄语版本：N·A·里姆斯基一科萨科夫，《文学作品和书信全集：配器基础》(*Osnovi orkestrovki. Literaturnye proizvedeniia i perepiska. Polnoe sobranie sochinenii*，第 3 卷，Moskva：Gos. muz. izd-vo，1959)。英文版本名为《管弦乐法原理》(*Principles of Orchestration*，New York：Dover，1964；1922 年俄罗斯音乐出版社版本再版，马克西米利安·施坦伯格编辑，爱德华·阿盖特[Edward Agate]翻译)。

得了剧作家的同意之后，1880—1881 年间，里姆斯基—科萨科夫写了这部歌剧。起初，这件事情激怒了这位比他年长的作曲家，但到 19 世纪 80 年代晚期时，柴科夫斯基熟悉了科萨科夫的总谱，并彻底转变了自己的立场。①

有趣的是，里姆斯基—科萨科夫晚年，在他完成《雪姑娘》（他最喜欢的歌剧②）25 年之后，这部歌剧激励他又进行了另外一次音乐理论尝试：《〈雪姑娘〉分析》（*Analysis of Snowmaiden*）。这篇《分析》（*Razbor*）写于 1905 年夏天，当时，里姆斯基—科萨科夫在彼得堡音乐学院的活动以及他所有的音乐生活都被那年发生的政治事件所限制。③ 与他的自传和管弦乐编曲教科书不同，《〈雪姑娘〉分析》完成无望。这本文献没有写完，而且从它概要式的情形来看，作者显然没有想要发表它的意图。尽管如此，里姆斯基—科萨科夫对他的著作满怀希望，在给妻子的信中他细数自己的打算，现将此信摘录如下：

> 白天我忙着写《雪姑娘》的分析，这封信就是关于这件事的。我纵览了《雪姑娘》整部歌剧的所有主题，我也分析了序言的开头，如引子、宣叙调和春天的咏叹调。我不知道我能否做完对整部歌剧的分析，看起来它将很长，根本不像一篇文章，倒像是一部著作。但无论如何，我要完成序言，然后我再看是否要继续下去。我希望这是一次严肃的研究，甚至有教学目的，文中作者阐明目的并检验它们的完成情况，通过这篇文章，读者可以从整体

---

① 《我的音乐生活》，p. 229，243，脚注 8。柴科夫斯基的歌剧《铁匠瓦库拉（1874）》和里姆斯基—科萨科夫的《圣诞之夜》（1894—1895，柴科夫斯基去世后），都以果戈理（Gogol）的同一个故事为基础，在两位作曲家之间形成另外一个《雪姑娘》式的相互影响。（见《我的音乐生活》，第 343 页。）

② E·M·奥尔洛娃（E. M. Orlova），〈N·A·里姆斯基—科萨科夫关于音乐作品的分析〉（"Mysli N. A. Rimskogo-Korsakova ob analize muzykal'nykh proizvedenii"），见《里姆斯基—科萨科夫关于音乐作品的分析》（*N. A. Rimskii-Korsakov I muzykal'noe obrazovanie: Stat'i i materialy*，Leningrad：Gos，muz. izd-vo，1959），p. 111。

③ 《我的音乐生活》，p. 412—414。

> 上熟悉歌剧的形式。我的著作面向那些总体上熟悉我的歌剧的人，它应该与对总谱或者至少是钢琴－声乐总谱的研究结合起来，尽管文章中只引用了几个短的主题和动机为例，以说明动机源自于核心动机。我认为动机的来源各不相同，同样，在某一时刻使用某种动机的目的，只有作曲家本人最清楚，因为我清楚地了解评论家们在分析某部音乐作品时，经常陷入各类可笑的错误中。我在文中提到某种方法，并找到成功地运用它达到作曲家目的的例证，这样做并不是想详述这种方法的美学价值。对那些品位与我截然不同的读者，我的书没有任何意义，我将在前言里特别指出这一点。这样看来，我的书可能会吸引那些甚至只有一点点喜欢我的歌剧的人，并可以开阔许多人的眼界。对于想学习的人，它会解释整个复杂的问题，并迫使他在自己的作品中多加思考。读我的书同时仔细地研究总谱，学生们可以学到更多歌剧形式、声部使用、歌剧乐器法方面的知识。我希望我的分析能成为恰当分析其他歌剧的范例。我不知道其他作曲家是否也萌生过写类似作品的念头，我猜想没有，因此我的冒险可能是首创。我将努力做到坦率，而不是自我炫耀。从1880年作《雪姑娘》到现在，已经过去25年了，正基于此，我相信我能足够客观地对待自己的作品。①

这样看来，作曲家非常重视《分析》的教学价值，它不但是对这部歌剧的客观研究，而且指出了全面客观研究歌剧，特别是它的形式、声乐的使用以及配器效果的普遍方法。当然，对乐器的研究（及一定程度上对声部的研究），已经被里姆斯基－科萨科夫写进《管弦乐法原

---

① 1905年6月30日给娜杰日达·尼古拉耶夫娜·里姆斯卡娅－科萨科娃（Nadezhda Nikolaevna Rimskaia-Korsakova）的信，出版于苏联科学院艺术史研究所（Akademiia nauk SSSR, Institut istorii iskusstv），《里姆斯基－科萨科夫音乐遗产研究》（*Muzykal'noe nasledstvo. Rimskii Korsakov. Issledovaniia, materially, pis'ma, v dvukh tomakh* Moskva: Izd-vo Akademii nauk SSSR，1953－1954，第2卷），p. 104—105。

理》一书中,书中的实例都摘录自他本人的作品,首要的就是这部歌剧。但是,《分析》中对歌剧形式的研究只是些片段,作者原本试图把主题、和声、声调分析和对美学或实用性质的偶然评论结合在一起。

不到两个星期以后,在给妻子的另一封信里,里姆斯基—科萨科夫承认,他的著作过于注重细节,并希望改进内容:

> 对《雪姑娘》的分析,我只写了序言的一半就停下了;但是既然你赞成我的想法,我会继续写下去,完成序言之后,我想先等上一段时间,或者,从一个更简明的角度写第一幕的一部分,因为我担心自己已经太深地进入细节,结果所有东西都会太长。[1]

下面是本次所选文献的最后一部分,是里姆斯基—科萨科夫的《〈雪姑娘〉分析》的一部分,具体地说,是此剧中的人物概述和对“主题主义”的解释(略掉了此前概要式的“序言方案”和“引子方案”),我们对作曲家如何在教学中讨论歌剧从中可见一斑。

莱尔·K·内夫

分析《雪姑娘》[2][1905]

《雪女郎》——春天的童话

---

① 1905年7月15日给科萨科娃的信,引自《里姆斯基—科萨科夫音乐遗产研究》,p. 107。

② 此处对里姆斯基—科萨科夫的《〈雪姑娘〉分析》第一部分的翻译基于以下版本:《文学作品和书信全集:〈雪姑娘〉分析》第4卷(*Razor "Snegurochki." Literaturnye proizvedeniia i perepiska. Polnoe sobranie sochinenii*, *TOM IV*, Moskva: Gos. muz. izd-vo, 1960),p. 393—426,(此处翻译了p. 394—397)。前苏联编者们好像保留了原来的分段和标点,包括了空白处旁注,取消了段落划分。此处翻译摘录了与文章有关的旁注,较大程度地重新调整了版面设计。此处翻译部分的其他版本以及从“分析”中摘录的主题性概述,包括M·施坦伯格的《〈雪姑娘〉——春天的童话》(*Snegurochka — vesenniaia skazka*),《俄罗斯音乐新闻报》(*Russkaia muzyk-al'naia gazeta*)No. 39—40(1908), col. 804—816; N·N·里姆斯卡娅—科萨科娃,《1869—1907音乐文章和笔记》(*Muzykal'nye stat'i i zametki 1869—1907*, St. Peterburg: 1911)。A·S·奥戈列韦茨(A. S. Ogolevets),《〈雪姑娘〉——春天的童话》,《俄罗斯现实主义 (转下页)

贝伦蒂洋斯(Berendeyans),史前时代。太阳神雅利洛(Sun-God Iarilo)的祭祀仪式上。

半神话的人物——永恒的化身,定期展示大自然的力量:雪老人(Grandfather Frost)和春美人(Spring Beauty),树妖(Wood-Sprite)和忏悔一潮汐(Shrove-Tide)(一个稻草人,代表人类已经确立的社会和宗教生活)。

半神话半现实的人物是雪姑娘、列尔(Lel)(牧羊人)和沙皇贝伦蒂(Tsar Berendei)。

雪姑娘是雪老人与春天的女儿,美丽迷人但内心冰冷,在密林里长大,太阳神雅利洛发出的强光让她心生爱情,但这温暖也将她融化,消失得无影无踪。睿智的沙皇贝伦蒂[1]对待他的子民犹如父亲,和人民法庭一起裁判,他能永生。牧羊人列尔,擅唱情歌,是女人们的大众情人,显然已经永久定居在贝伦蒂洋王国(Berendeyan kingdom)美丽忧郁的土地上。[2] 永远年迈的沙皇和永远年轻的牧羊人歌唱家何时出生、能活多久都完全不得而知。贝伦蒂洋斯王国有始有终吗?

其余的人物都是实际存在的,各行各业,有生有死;米兹基尔(Mizgir)是客商,库帕瓦 (Kupava)是个年轻姑娘,包贝尔·巴库拉(Bobyl Bakula) 和包贝利卡(Bobylikha)在剧中是代理人,波米亚塔(Bermiata)是贵族,哈罗德两兄弟(the two Heralds)和高贵少年(Princely Adolescent)是附加的纯粹日常生活中的人物。

除了贝伦蒂洋斯王国各行各业的男女老幼、日常生活的代

(接上注②)音乐美学史材料和文件》(*Materialy i dokumenty poistorii russkoi realisticheskoi muzykal'noe estetiki*,第2卷,Moskava: Gos.muz. izd-vo,1956);A·索洛夫佐夫(A. Solovtsov),"《雪姑娘(春天的童话)》"(*Snegurochka* [vesenniaia skazka],Moskva: Muzyka,1978);A·利施克(A. Lischké),"分析里姆斯基—科萨科夫《雪姑娘》的主旋律""Les leitmotive de Snégourotchka analysés par Rimsky-Korsakov",《音乐学评论》(*Revue de musicologie*) 65/1 (1979),p. 51—75。

① "可以说是某种明智的政府形式的化身。"(里姆斯基—科萨科夫所作旁注。)

② "作为永恒的音乐艺术的化身。"(里姆斯基—科萨科夫所作旁注。)

表人物(盲人古斯勒琴演奏者、牧羊人、古多克琴演奏者、风笛手和小丑)之外,还有春天的随从、大自然的代表——飞鸟和鲜花,这些鸟和花用人类的嗓音和语言歌唱,还能预言。还有来自森林树妖的声音。在万物之上的,是至高无上的太阳神雅利洛,他无形地统治着创造自然和人类生命的源泉。剧终时,为了展示登场人物,这位神做了短暂现身。

《春天的童话》只是摘录的一个片段,是贝伦蒂洋斯王国无始无终的历史长河中的一个日常生活场面。

主题主义

歌剧《雪姑娘》的主题包括:旋律、乐句、动机,它们应该再分为以下几类:

第一类:一组或多或少、长短不一的乐句和动机,属于某些人物或跟他们同时出现的代表;同样,还有与日常生活代表及自然界生命相对应的乐句和动机组。在补充材料中,这些乐句和动机组由罗马数字引导的音乐实例来表示。它们是:

I. 雪姑娘主题组。

II. 冰霜、冬天、雪堆、暴风雪主题组——严酷、阴沉。

III. 春天主题组。

IV. 树妖主题。

V. 列尔主题组和草原民间音乐。

VI. 刻画库帕瓦的主题组。

VII. 米兹基尔主题组。

VIII. 沙皇贝伦蒂主题组。

IX. 贵族波米亚塔主题。

X. 大自然宣言中不同力量的主题组。包贝尔和包贝利卡主题组。

XI. 鸟类歌唱主题组。

XII. 太阳神雅利洛主题。

这一类中12组的主题是整部歌剧真正的主导动机。构成各组的动机和乐句用小写的拉丁字母表示，那些相同动机的变化用与这些符号一致的字母表示。

一个动机、乐句或旋律表现某一行为或观点的能力，不总是依赖于唯一一个旋律动机轮廓。同样一个动机，假如引入了节奏变化，通常会具有完全不同的特征，并开始为不同的表达目的服务。一个动机在保留先前节奏的同时，可能被速度彻底改变。乐句以及断奏和连奏的分布，会影响动机的性质；力度变化的细微差别(f，p，等)，最后还有声音的选择——动机的配器或声部对它的表现——赋予既定动机特殊的意义。这样，同一个基本的动机，由于节奏、速度、乐句、音色和力度变化的细微差别，能够展现出许多甚至是无数原本形式的变体。作曲家不会运用所有可能的变化，对他来说，有些变化最终可能是无意义的或不必要的，还有很多是反艺术的。我引用了当前分析里的一些动机和乐句，以及它们伴随节奏记号所发生的变化，并尽可能地反应由于乐句、力度影响和配器而发生的变化。我引用的只是那些主要的和最具代表性的变化。

以上提到的12个主题组包括的动机，以其原本形式或变化形式在整部歌剧中被主要突出，出现次数多少不等；它们在舞台上伴随某种出场或在场，并在提及或描述某些特殊戏剧人物、概念，和某些元素的形象时，或独立出现，或作为音乐详述的材料同时出现。

第二类主题组由数量不一的长旋律组成，大部分以明确鲜明的结局结束，它们构成歌剧纯粹的抒情时刻——咏叹调、歌曲和舞蹈。通常这种旋律在歌剧中只出现一次，但有时在回忆或相似的舞台情境或情绪中，也会部分或全部再现。有时，作曲家会从这些旋律中摘取最典型的动机，作为详尽阐述的材料或编

织音乐织体。绝大部分这种长的抒情旋律，在这儿没有以音乐实例的形式被引用，但被指定为歌曲开头的歌词或歌曲的一段；但是有时候开头和某些旋律中间的动机在文中作为音乐实例出现，用阿拉伯数字标明，同样，器乐旋律也是如此。

第三类主旋律由乐句和动机构成，在歌剧的某些时刻出现，持续时间或长或短，以后不再重现。这些主题为的是刻画某一特定时刻，是暂时或偶然的，不是为了总体刻画戏剧人物或概念。[①] 有时候，这些临时性动机只是为了达到交响乐而不是歌剧的目的，只作为处理和建构音乐结构本身的材料，并不针对某一人物或概念的整体刻画。本部著作中涉及到的这一类主题，都用阿拉伯数字标明。[②]

---

① “在讨论主旋律和乐句组之后，N·B·（谈论）关于和谐典型的主旋律。”（里姆斯基一科萨科夫所作旁注。）

② 里姆斯基一科萨科夫的《〈雪姑娘〉分析》接下来写的是〈第一类主题组概述〉（“Survey of Thematic Group of the First Category”）和对歌剧序幕上半部分的全面详细分析。

撰稿人简介

罗莎蒙德·巴特利特(Rosamund Bartlett),是英国曼彻斯特大学俄罗斯研究系教师。著有《瓦格纳与俄罗斯》(*Wagner and Russia*)(Cambridge, 1995),与人合著《文学俄罗斯导读》(*Literary Russia: A Guide*)(Picador, 1997),而且编辑了《情境中的肖斯塔科维奇》(*Shostakovich in Context*, Oxford University Press)。

利昂·伯特斯坦(Leon Botstein),巴德学院院长,也是历史和音乐史教授。最近新作有《杰弗逊的孩子们:教育和美国文化的希望》(*Jefferson's Children: Education and the Promise of American Culture*, *Doubleday*, 1997。)

爱丽丝·达普曼·于梅尔(Alice Dampman Humel),曾在音乐新学校、德波大学、音乐学校、柏林和新英格兰音乐学院学习过。作为自由音乐家,她已在欧洲和美国做了大量工作,特别是在早期音乐方面,曾与波士顿卡梅拉塔乐团和圣歌合唱学校(Boston Camerata and Schola Cantorum)合作录音。她的作品包括论文、民谣歌词、节目单的翻译,以及为艺术学院翻译唱片说明。

珍妮特·肯尼迪(Janet Kennedy),是印第安纳大学艺术历史副教授,著有《1898—1912年间"世界艺术"组织和俄罗斯艺术》(*The "Mir Isskustva" Group and Russian Art 1898—1912*)一书(Gar-

land,1976)。已发表多篇关于俄罗斯艺术和戏剧设计的文章,包括最近投稿安德鲁·瓦赫特尔编辑的《彼得鲁什卡的来源和背景》(*Petrushka: Sources and Context*, Northwestern University Press, 1998)。

阿尔卡季·克里莫维茨基(Arkadii Klimovitsky),是俄罗斯艺术史研究所的学术带头人,也是圣彼得堡音乐学院教授,从事音乐理论、欧洲和俄罗斯音乐史,以及德国与俄罗斯文化关系方面的研究。著有专题论文《柴科夫斯基和二十世纪的文化问题》(*Tchaikovsky and Cultural Problems of the Twentieth Century*)。还发表过关于柴科夫斯基的《第六交响曲》和《黑桃皇后》的论文。

莱尔·内夫(Lyle Neff),是印第安纳大学音乐史博士研究生,也是一名特拉华大学(纽瓦克)候补教师。获得作曲硕士学位,已经完成一部足本歌剧《斯达伯托上校为原告辩护》(*Starbottle for the Plaintiff*, 1981),以及里姆斯基—科萨科夫的歌剧《萨坦王的故事》(*Tale of Tsar Saltan*)的英文歌唱版本,1987 年在印第安纳大学演出。目前,他正在撰写论文《凯撒·居伊歌剧的故事、风格和结构》(*Story, Style and Structure in the Operas of Cesar Cui*),而且,他的文章即将在《歌剧季刊》(*Opera Quarterly*)和《回顾普希金》(*Pushkin Review*)中发表。

亚历山大·波兹南斯基(Alexander Poznansky),是研究柴科夫斯基生平的权威人物。他已在这个题目上发表多篇著述,包括《柴科夫斯基内心探索》(*Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, Schirmer, 1991)和《柴科夫斯基的最后岁月》(*Tchaikovsky's Last Days*, Oxford, 1996)。他在耶鲁大学斯特林图书馆工作。

理查德·沃特曼(Richard Wortman),是哥伦比亚大学历史学教授。著有《俄罗斯平民主义危机》(*Crisis of Russian Populism*, Cambridge, 1967),经典作品《俄罗斯法律意识的发展》(*The Development of a Russian Legal Consciousness*, Chicago, 1976),与他人合著《三次俄罗斯革命的缔造》(*The Making of Three Russian Rev-*

olutionaries, Cambridge, 1987),以及最近新作《俄罗斯神话和典礼的权力情节》(*Scenarios of Power, Myth and Ceremony in Russia*, Princeton, 1995)。

人名索引

A

B

D

M

S

U

V

W

Z

音乐作品索引

R

S